



DIVISIÓN DE CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO

Especialización, Maestría y Doctorado en Diseño

***¿Estridentópolis?***

**Acercamiento a la ciudad moderna y a su ser urbano desde la vanguardia**

**Zoila Martínez Cortés**

Tesis para optar por el grado de Maestra en Diseño  
Línea de Investigación: Estudios Urbanos

Miembros del Jurado:

Director de la tesis: Mtro. Jorge Morales Moreno

Dr. Jorge Gabriel Ortiz Leroux

Dr. Miguel Ángel Casillas Alvarado

Mtra. María del Carmen Bernárdez de la Granja

Mtro. Jorge Ortiz Segura y Bustos

*México, D.F., Junio 2014*

## ***Agradecimientos***

*Al posgrado en diseño por permitirme comenzar y concluir una etapa más en mi desarrollo profesional.*

*Al CONACYT por la beca de manutención con la que me favoreció durante dos años e hizo posible mi estancia en la ciudad de México.*

*Al Archivo General del Estado de Veracruz por permitirme acceder a distintos archivos fotográficos y hemerográficos.*

*A las investigadoras Esther Hernández Palacios y Elissa Rashkin por concederme amablemente entrevistas y orientación en distintos momentos.*

*A mis entrevistados: Camil Messeguer, el Mtro. Espino Jara y los Arquitectos Martí Capitanachi y Winfield, por su tiempo y disposición.*

*A mi familia, por apoyarme siempre.*

*A mi asesor de tesis: el Mtro. Jorge Morales por su orientación y paciencia, y por haber creído en este proyecto de investigación.*

*Y a mis lectores y sinodales por su lectura atenta y la buena disposición que mostraron para mi trabajo.*

*A todos ustedes, ¡Gracias!*

## **Resumen**

El *estridentismo* fue una agrupación de poetas y artistas visuales principalmente jóvenes que se constituyeron como movimiento de vanguardia mexicano a finales de 1921. Sus realizaciones y emprendimientos a lo largo de cinco años manifestaron interpretaciones particulares sobre las transformaciones del país durante el *periodo posrevolucionario* y sobre las de la *ciudad* como espacio que comprende tanto a las innovaciones de la tecnología como a la *modernidad cultural*, un espacio que plantea desafíos a la vez que posibilidades. La tesis que este trabajo desarrolla, analiza la trayectoria del movimiento de vanguardia mexicano observando algunas de sus acciones y obras en los distintos momentos de la agrupación (1921-1925 en ciudad de México y 1925-1927 en Xalapa, rebautizada como Estridentópolis) en franca relación con sus circunstancias históricas y con los ámbitos internacional, nacional y local pues son estos los que nutrieron sus representaciones. De este modo se caracteriza a una vanguardia como práctica cultural y se analizan sus posibles impactos o ecos en la ciudad, entendiendo a ésta no sólo como construcción física o material sino como espacio simbólico que comunica distintos imaginarios y temporalidades.

## **Palabras Clave**

Estridentismo-ciudad-periodo posrevolucionario-modernidad cultural urbana

## Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1. <i>Horizontes de interpretación</i> .....	8
1.1.- Un estado del arte sobre estridentismo: <i>¿de la marginalidad al mainstream en la academia?</i> .....	8
1.1.1.- El estridentismo como movimiento literario.....	9
1.1.2.- El estridentismo y su legado visual.....	11
1.1.3.- Las investigaciones recientes sobre estridentismo.....	12
1.2.- México en los veinte, cuando la revolución alcanza al arte.....	14
1.3.- Vanguardia, modernidad y ciudad. Implicaciones teóricas.....	30
Capítulo 2. <i>El gesto estridentista</i> .....	37
2.1.- Ser joven, ser vanguardista. Prefigurando una identidad urbana.....	39
2.2.-Simultaneísmo y cosmopolitismo, representaciones culturales de la modernidad.....	60
2.3.- Dandy, escaparate de la vida moderna.....	87
Capítulo 3. <i>Xalapa una vez Estridentópolis</i> .....	101
3.1. Revista Horizonte.....	110
3.2. Un proyecto de ciudad jardín para Xalapa.....	123
3.3. El estadio Xalapeño.....	129
3.4. Estridentópolis, utopía urbana de 1926.....	139

3.5. Caída del general Jara y dispersión estridentista.....	145
3.6. Estridentópolis en la memoria, un ensayo crítico.....	150
Conclusiones.....	166
Bibliografía.....	172
Anexos.....	180
Curriculum Vitae.....	211

## Listado de Imágenes

Ilustración I.- Primer manifiesto estridentista impreso en México (1921).....	44
Ilustración II.- Dibujos de la <i>Città Nuova</i> del arquitecto Sant' Elia.....	73
Ilustración III.- Rascacielos de <i>Nueva York</i> (1922) de Gabriel Fernández Ledesma.....	75
Ilustración IV.-Xilografías de Ramón Alva de la Canal .....	76
Ilustración V.-Xilografía de Jean Charlot la cual ilustra el poema <i>Vrbe de Maples Arce</i> 1924.....	78
Ilustración VI.- Ramón Alva de la Canal. Estación de Radio de Estridentópolis. 1925.....	81
Ilustración VII.- Estridentópolis en el año de 1975 (Germán Cueto, 1925).....	84
Ilustración VIII.- De izquierda a derecha: Germán List Arzubide, Ramón Alva de la Canal, Manuel Maples Arce, Leopoldo Méndez & Arqueles Vela. Jalapa, Veracruz, 1925.....	93
Ilustración IX.- <i>El Café de Nadie</i> de Ramón Alva de la Canal, 1926.....	96
Ilustración X.- Panorámica de Xalapa donde se aprecia en primer plano la fábrica del Dique.....	108
Ilustración XI.- Portadas de junio y julio de 1926, <i>Horizonte</i> .....	110
Ilustración XII.- Dibujo de la propuesta de Ciudad Jardín para la zona universitaria en Xalapa de Modesto A. Rolland (1925).....	123
Ilustración XIII.- Estadio Xalapeño (1925).....	129
Ilustración XIV.- “Estadio” de Tina Modotti, fotografía del Estadio Nacional.....	135
Ilustración XV.- En el Estadio Xalapeño, el Secretario Electo, Eduardo S. Arellano.....	138
Ilustración XVI.- Imagen actual del Estadio Xalapeño.....	157

Ilustración XVII.- Busto de Heriberto Jara colocado en la parte superior externa del estadio.....	157
Ilustración XVIII.- Interior de la Galería Ramón Alva de la Canal. Ubicada en la calle de Zamora, zona centro Xalapa.....	158
Ilustración XIX.- “Casa Nadie” en el Callejón Jesús te ampare y Xalapeños Ilustres.....	154
Ilustración XX.- Imagen muestra de rascasuelos.....	163

## **Introducción**

El estridentismo fue un movimiento cultural de vanguardia mexicano que irrumpió en la ciudad de México a fines de 1921 y se manifestó a través diversas acciones a lo largo de cinco años. Xalapa, rebautizada como Estridentópolis, ocupó un lugar destacado en la trayectoria del movimiento, puesto que durante dos años (1925-1927) algunos estridentistas elaboraron una estrategia cultural para el gobierno del general Jara. Fue así como de ser una organización un tanto dispersa en la ciudad de México, en Xalapa se involucró directamente con una ideología revolucionaria.

El objeto de estudio del presente trabajo de tesis es la relación entre estridentismo y ciudad, y con la ciudad de Xalapa en particular. Para que esta indagación cobrara sentido y se convirtiera en una investigación pertinente, tuvo que ser traducida a las siguientes preguntas de investigación: ¿de qué modo se relacionaron los estridentistas con la ciudad que les tocó vivir?, ¿de qué modo construyeron un punto de vista o una actitud urbana en torno a cierta concepción de modernidad urbana de los años veinte? Y ¿cuáles son las huellas físicas o simbólicas de los estridentistas en la ciudad de Xalapa hoy en día?. Es importante advertir que en dichas preguntas se concibe al estridentismo en distintos momentos: a) en sus años de vigencia, sus obras y acciones y b) desde una mirada retrospectiva, es decir, desde la actualidad donde se convierte más bien en un referente. Dichas preguntas se relacionaron con un supuesto o hipótesis que estuvo presente desde el inicio de este trabajo: existe una memoria, un uso y una apropiación del “pasado estridentista” en la ciudad de Xalapa, que la relaciona con Estridentópolis, una ciudad a la vanguardia cultural.

Conforme la investigación avanzó se hizo perentorio, caracterizar a la vanguardia estridentista lo que implicó en cierto grado, reconstruir un pasado para intentar comprenderlo, interpretarlo y contrastarlo con el presente. Fue en ese proceso en que la hipótesis sufre una ampliación: El estridentismo como movimiento cultural es un espacio imaginado y dúctil, es decir, la interpretación del estridentismo es susceptible de cobrar diversas formas, tanto por las personas adscritas a éste, como por sus estudiosos y el término de “Estridentópolis” posee, de igual forma, distintas connotaciones.



Es así como llegamos a construir los objetivos. Uno general: - analizar las huellas físicas y/o simbólicas de un movimiento cultural de vanguardia (estridentismo) en la ciudad y en la construcción de su ser urbano.

Y otros particulares: - caracterizar al estridentismo en medio de unas circunstancias históricas, - analizar algunas de sus obras, acciones y actitudes para entender su propuesta y o apuesta cultural, en distintos momentos del movimiento 1era etapa (1921-1925), 2da etapa (1925-1927), -analizar el legado de la vanguardia identificando a los actores que mantienen viva una memoria de ésta.

El presente proyecto desafía algunas ideas presentes de modo implícito o explícito en la mayoría de los trabajos pioneros que versan sobre estridentismo. Se caracteriza a la vanguardia como una práctica cultural más que como un movimiento literario. Asimismo, analiza el hecho de qué tan subsidiario fue y sigue siendo. Se muestran las rivalidades, tensiones y relaciones con otros grupos como con el muralismo y los contemporáneos. Examina a la vanguardia desde una perspectiva holística que incluye su irrupción en un contexto determinado, su evolución, dispersión y recuperación. Se defiende la idea que como movimiento al mismo tiempo que reflejó las aspiraciones de una élite artística en el complejo periodo posrevolucionario, su arte se encuentra vinculado con la necesidad de ir hacia la masa popular, de integrarse y dar sentido social a un fenómeno estético. Al mismo tiempo fungió de crisol de vanguardismo internacional. En su segunda etapa, se adhirió a una ideología revolucionaria y fungió de vehículo comunicativo y/o propagandístico del breve gobierno del general Jara.

El diseño como disciplina creativa, se interesa por la investigación relacionada con la creación e innovación en distintos campos. Así, en el ámbito urbano, la investigación se encuentra enfocada a las problemáticas urbanas y a intentar ofrecer ciertas respuestas o bien brindar herramientas más eficaces para analizar dichos problemas. Al mismo tiempo, la creatividad en la investigación que tiene por marco al diseño surge cuando dialoga con otras disciplinas o campos del saber como la historia cultural, la historia urbana, la sociología del arte y la cultura. Todos útiles pues la ciudad se ha diseñado, construido, y representado desde distintas perspectivas. Es así, como considero que una aportación en el campo deberá plasmar un pensamiento y una crítica respecto a lo urbano, y las alternativas

a éste, no sólo mediante esbozos, dibujos o bocetos trazados sino también mediante el análisis y orientaciones que amplíen la visión de lo urbano y que sean capaces de nutrir las problematizaciones al campo. Una de las ideas que centralmente me he propuesto desafiar con este trabajo es la dicotomía: ciudad como construcción simbólica vs construcción material. Pues a través del estudio del estridentismo y su relación con la ciudad se defiende y demuestra que existe una relación dialógica. Dicha dicotomía se encuentra latente en ciertas tradiciones dominantes para mirar lo urbano.

Así, al investigar la experiencia estridentista, siempre estuvieron ciertas preguntas presentes: ¿qué es la ciudad?, ¿bajo qué perspectivas se construye ciudad?, ¿qué aspectos la dotan de identidad?, ¿cuáles son los móviles para vivir en esta?, ¿qué condiciones (históricas, culturales, coyunturales, etc.) y representaciones dan a la luz a determinado proyecto urbano y cuáles son los cambios y continuidades de esas representaciones? O bien, ¿cuáles son las asociaciones simbólicas que diversos actores producen sobre la ciudad en general o sobre una ciudad en particular?.

Las obras estridentistas versan sobre la ciudad que es convertida en símbolo. El café, la radio, los anuncios luminosos, los cables, un estadio, edificios nuevos, el telégrafo, y hasta sus personajes se cargan de sentido en cuanto entran en contacto con los habitantes (cfr. Pappe, 2006, Wuest, 2009). Asimismo, las acciones culturales de estridentistas en la ciudad contienen un potencial papel simbólico, son prácticas significantes. Reyes Palma (2006) destaca que una particularidad de los estridentistas fue la *acción directa*. En todos los casos, los estridentistas nos permiten observar el papel dialógico entre espacio creado y representado.<sup>1</sup>

El estridentismo además ha inspirado novelas, obras de teatro y artistas diversos. Bien podemos decir que el estridentismo como sus protagonistas se han convertido hoy en mito. En el caso del presente trabajo de investigación el principal motor fue el de investigar qué fue de Estridentópolis es decir, analizar los emprendimientos de un movimiento cultural y su legado en la construcción de cierta idea de ciudad o imaginario de ciudad.

---

<sup>1</sup> Entenderemos pues, al arte, ante todo como una representación. Que no realiza simples analogías o “fotografías” de objetos o imágenes reales sino que los *simboliza*, las obras refieren a conceptos, ideas, intuiciones, etc. Del mismo modo, observaremos las acciones de unos artistas como prácticas culturales, es

Asociar la breve estancia de estridentistas con Xalapa y pensar de qué modo dotó de identidad a ésta ciudad.

Hubo que reconocer que para analizar dichas huellas, era preciso reconstruir una historia, caracterizar a una vanguardia para así ver los cambios y continuidades en los discursos. Para separar los hechos de los mitos. Y emprender una travesía que incluyó obras estridentistas y sus contextos. Se elabora, un análisis crítico de textos (obras y acciones estridentistas) y contextos (tiempos, lugares y espacios), métodos cualitativos provenientes de los estudios culturales y urbanos (contraste de discursos y entrevistas). Se realizó la caracterización de una vanguardia de acuerdo a sus emprendimientos, ubicándola históricamente. Enlazándola con una historia política, social y regional. Interpretación de entrevistas y legados. Se retoman así fuentes primarias, considerados como documentos (poesías, grabados, entrevistas, y narraciones) y secundarias (trabajos historiográficos).

Algunas de sus obras, de sus experiencias en la ciudad y de sus emprendimientos - tanto en sus inicios en la ciudad de México como en su llegada a la ciudad de Xalapa- constituyen la base crítica para analizar la relación que existe entre ciudad y las representaciones culturales del estridentismo. Así, la ciudad es concebida como un todo significativo que se va construyendo desde las más variadas perspectivas, donde los sujetos ocupan un lugar destacado en dar significación al espacio, que a su vez como construcción material constituye un vaso simbólico que comunica.

El trabajo se distribuye de la siguiente manera: un primer capítulo titulado Horizontes de Interpretación compuesto por tres apartados. El primero de ellos es un estado del arte del estridentismo, una ubicación de estudios y autores con los que dialogo en la investigación. El segundo, una nota sobre el momento posrevolucionario que tiene como principal objetivo esbozar su horizonte histórico político y cultural, pues es en éste en donde cobran significado ciertas acciones y autores y un tercero: las implicaciones teóricas del tema, a saber: modernidad, vanguardia y ciudad. Para nombrar este primer capítulo, se ha elegido el término de horizonte en lugar del de contexto o marco referencial pues siguiendo las sugerencia de la investigadora Silvia Pappe (2002:34), la noción de horizonte es más abierta y reconoce de entrada que pueden existir distintos horizontes que la que

realiza un investigador. Más en esa construcción de dichos horizontes radica su potencial de relacionar y significar, explicar y comprender.

Un segundo capítulo donde se caracteriza a la vanguardia estridentista. Aquí nos preguntamos de dónde extrajo el material que alimentó sus discursos, los ambientes que la rodearon y los vehículos empleados para propagarlos. Así, después de una revisión bibliográfica que incluye textos y contextos proponemos una ruta de aproximación que sigue ciertas pistas que fueron consideradas imprescindibles para hablar de la vanguardia estridentista, para delinear su gesto. Más allá de su valor artístico -que a diferencia de otros campos nosotros no discutimos- fenómenos como el estridentismo permiten comprender la mundialización de los procesos iniciales de construcción de la modernidad en México (su idea de ciudad y de su ser urbano muy ligado al cosmopolitismo) y de cómo involucraron protagonistas de diferentes partes del continente americano y europeo (Reyes Palma, 2006).

El tercer y último capítulo, tiene por objetivo analizar la estancia de los estridentistas en Xalapa y el clima político y local con el que convivieron. Aquí nos apoyamos de la historia regional para analizar cómo se dio esta alianza y cómo se generó una reconciliación con los proyectos de Heriberto Jara en el estado de Veracruz: principalmente a través de sus actividades culturales en Xalapa, a la que rebautizaron como Estridentópolis y su coexistencia con otros proyectos de modernización para la ciudad. Todo ello nos permitió observar de qué forma se realizaron una serie de pronunciamientos que ya no sólo se contentaron con representar a la ciudad sino que buscaron incidir en ella. Por último, se cierra la presente investigación con un último apartado, sobre las formas en que la experiencia estridentista es recuperada la ciudad de Xalapa en la actualidad. Se trata de contrastar el presente y las mutaciones en las representaciones culturales sobre ciudad. No para elaborar una conexión atemporal y caprichosa entre el ayer y hoy en dos contextos distintos sino para analizar a través de un espacio concreto (Xalapa) los efectos de un movimiento y sus aportes en la construcción de un determinado imaginario sobre una ciudad y de sus espacios.

En el campo de los estudios urbanos o más específicamente en el subcampo de los estudios culturales urbanos,<sup>2</sup> el movimiento estridentista constituye un movimiento de vanguardia, en su momento subsidiario, 1) por no haber podido cuajar como paradigma intelectual al interior de la poesía mexicana debido a pugnas por el reconocimiento que mantuvo con Los Contemporáneos, quienes de algún u otro modo monopolizaron el discurso vanguardista en México, y 2) por no presentar un estilo acorde con las inquietudes culturales y políticas del país, que en gran parte debía ser figurativo para poder ser utilizado como vehículo de un mensaje accesible a todos. Al mismo tiempo, nos permite observar *una actitud* que una comunidad de artistas se empeñó en construir como estrategia cultural con la bandera de *contemporaneidad* para “hacer ciudad” en el contexto de la modernidad revolucionaria propia de la época. Partimos aquí del posicionamiento que se hace ciudad de muchas formas y que el actor principal de la ciudad son sus habitantes con sus diferencias, capaces de articular diversos sentidos y significados a la misma.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Para ver una discusión amplia sobre el estado de la cuestión sobre los estudios culturales en México véase *Los Estudios Culturales en México* (2003) Coordinador José Manuel Valenzuela Arce 2003 y en particular “La investigación cultural en México. Una aproximación”(56-79). Donde Gilberto Giménez realiza un balance crítico por temáticas y cuáles presentan mayores aportes, en el caso de la investigación cultural urbana existen mayores aportaciones en el ámbito de la cultura popular, como ejemplo, la vasta obra de Carlos Monsiváis, quien puede ser considerado testigo y cronista privilegiado de la vida cotidiana y festiva de los estratos populares principalmente urbanos. Como subcampo y con unas cuantas aportaciones se encuentra la investigación de la identidad nacional, del mestizaje y de la cultura patrimonial con aportaciones como las de Claudio Lomnitz y el enfoque sociocrítico de Edmon Cross “Formations ideologiques et formations discursives dans le Mexique contemporain” y las aportaciones de Guillermo Bonfil sobre el tema del *mestizo* como figura emblemática de la cultura mexicana. En todos los casos, el campo cultural es un campo esencialmente híbrido y complejo.

<sup>3</sup> Comprendemos entonces a los *Estudios Urbanos* como una especialidad del diseño que se acerca a los problemas urbanos de manera crítica (se pregunta: ¿dónde están las anomalías de la ciudad moderna, del discurso en torno a la ciudad moderna, del proyecto urbano o arquitectónico de la ciudad moderna?). En esta indagación acude a las perspectivas que ofrecen las disciplinas y enfoques del eje cultural, desde la psicología social hasta la antropología cultural, la sociología urbana, los estudios culturales, la historia cultural y la historiografía crítica, pues se relacionan estrechamente con un *viraje cultural* dentro de las ciencias sociales que deja de hacer énfasis en las narrativas de largo aliento para observar a lo que podemos nombrar como accidentes “pequeños”, como datos o fuentes de los que desprenden hilos narrativos de una historia anónima cuya descripción descifra al mundo del que es resultado (sea de significados, de imágenes, de símbolos, de relaciones de poder). Uno de los autores que han trabajado esta idea es Michel de Certeau quien dialogando de cerca con Michel Foucault expone sus planteamientos en *La invención de lo cotidiano. Artes de Hacer* (1986).

La vanguardia forma parte tanto del pasado como del presente. Es un hecho histórico en la medida que es algo que fue y que no es más. Un suceso ocurrido en circunstancias diferentes (y que ofrece una interpretación singular de sucesos históricos ocurridos en determinadas coordenadas espacio-temporales, lo que comúnmente se designa como *vanguardia histórica*); también es algo vivo en tanto arte ( cada vez que se vuelve a la literatura como a la pintura se reinterpreta, se contextualiza y se mezcla con los bagajes e intenciones de cada apreciador). En este sentido y en otros,<sup>4</sup> el estridentismo continua y continuará vivo suscitando nuevas visitas, su misterio no se ha agotado y aún invita a toda clase de interpretaciones.

---

<sup>4</sup> Mihail Grünfeld asevera que la vanguardia no es algo que termina sino que, como un movimiento continuo que reúne la creatividad artística individual y de generaciones y los acontecimientos históricos, aparece y desaparece, al unísono con la esperanza de cambiar el mundo y el arte que lo refleja (Grünfeld, 1995: 52).

## Capítulo 1. *HORIZONTES DE INTERPRETACIÓN*

### 1.1.- Un estado del arte sobre estridentismo: ¿de la marginalidad al mainstream en la academia?

Es posible afirmar hoy que el estridentismo cuenta con valiosas y no pocas aproximaciones y que el interés en la vanguardia y la multiplicidad de enfoques para analizarla parece ser creciente. Esto tiene su explicación en una historia de esfuerzos de investigación, definición y difusión que han acompañado al estridentismo durante, por lo menos, cuatro décadas.

En 1970, casi cincuenta años después de la irrupción estridentista, el investigador en letras latinoamericanas Luis Mario Schneider publicó *El estridentismo. Una literatura de la estrategia*. Con este libro se planteó por primera vez desde la academia dar a conocer la historia del movimiento estridentista en un estudio a profundidad. Posteriormente, en 1983, Schneider publicó *El estridentismo. Antología*, una cronología sistemática de la producción literaria del movimiento. En 1985 publicó *El estridentismo. México 1921-1927* y en 1997 ambos libros se publicaron en uno sólo constituyendo el referente principal para los estudiosos del estridentismo.

Previo a estos trabajos, *El Movimiento Estridentista* de Germán List Arzubide, constituyó la primer narración global de la historia del movimiento en la pluma de uno de sus protagonistas. Este libro fue publicado por primera vez en 1926 por ediciones *Horizonte*, se trata de un relato construido entre datos objetivos, de ficción y obras gráficas estridentistas. Es curioso observar que este libro cuenta con varias reediciones a partir de 1967 por la Secretaría de Educación Pública y otras posteriores de 1986 a cargo de la SEP-Lecturas Mexicanas. Si comparamos los años de otras publicaciones que “recolocan”, “redescubren” o “revaloran” al estridentismo parecen coincidir con estos años.

La entrevista realizada por Stefan Baciú: “Jean Charlot un estridentista silencioso rinde cuentas” (1968), la Tesis Doctoral de Kenneth Monahan titulada “Maples Arce and Estridentismo” (1972), las memorias del simposio que tuvo lugar en la ciudad de Xalapa: “Estridentismo, memoria y valoración” (1983), las entrevistas de Roberto Bolaño: “Tres

estridentistas” (1976) y “Arqueles Vela” (1981), un estudio del investigador francés Serge Fauchereau titulado “The Stridentists” (1986).

Es posible apreciar entonces que este repentino interés por el estridentismo en la academia ocurre en un momento histórico particular con marcadas tendencias y nociones que atravesaron a la sociedad en su conjunto, y por ende, a la academia. Estamos hablando de los años 70’s y 80’s en que la academia latinoamericana se mostró especialmente receptiva por los estudios críticos y por perspectivas marxistas-leninistas. El estridentismo como algo que había que rescatar fue percibido así principalmente por extranjeros radicados en México, y puede existir una explicación sociológica para ello pues autores mexicanos se mantuvieron más distantes o críticos, como la postura de Monsiváis quien recalcó que el estridentismo no pudo impactar ni sacudir a una burguesía en vías de consolidación (Blanco, 1977: 257). El aspecto cosmopolita y/o internacional pudo haber sido un ingrediente atractivo para ciertos investigadores foráneos. En cualquiera de los casos, me ha parecido pertinente señalar en este preámbulo que es preciso considerar ciertas alertas o bien prenociones que de tanto repetirse se han naturalizado: 1) la idea de hacerle justicia al estridentismo es una idea preconcebida desde la academia y se relaciona con una condición histórica particular, que en ocasiones ha servido de única justificación para pensar y estudiar el tema, lo cual conlleva serios límites, 2) el interés de extranjeros en el tema puede deberse a más motivos que al supuesto “malinchismo” mexicano y, 3) la vanguardia, al formar parte del pasado, se hace historia y por lo tanto un campo de conflicto y pugnas por lo que fue y cómo debe narrarse, lo más interesante desde mi perspectiva al acercarse al movimiento estridentista es poder percibir esas pugnas y tensiones.

#### **1.1.1.- El estridentismo como movimiento literario**

El estudio del estridentismo fue una tarea principalmente encabezada por estudiosos en letras, del panorama poético y literario mexicano quienes subrayaron el papel marginal al que fueron relegados o eclipsados por otro movimiento coetáneo: Los Contemporáneos, a quienes algunos llamaron “los consentidos de Vasconcelos”. Schneider como especialista en literatura se centró principalmente en las obras literarias del estridentismo; no obstante reconoció otras facetas del movimiento.



En 1981, la investigadora Esther Hernández Palacios organizó un simposio en la Universidad Veracruzana, que reunió algunos integrantes del movimiento como List Arzubide y a académicos como Monahan, Schneider y Baciú. Tal simposio se publicaría en modo de memoria en 1983 titulado *Estridentismo. Memoria y Valoración*.

En este trabajo, Stefan Baciú, atento a las omisiones de Schneider, estableció vasos comunicantes entre el estridentismo y modernismo brasileño, quien para entonces declaraba la ausencia de un estudio donde se analizara el nacimiento, la evolución y la acción de estos movimientos en su conjunto, ni mucho menos las relaciones que debieron haber existido entre uno y otro. Del mismo modo, Hernández Palacios, utilizó un enfoque estructuralista para analizar la poética estridentista.

Me parece oportuno ubicar dos trabajos serios y esclarecedores sobre el movimiento estridentista, 1) *El ruido de las nueces*. List Arzubide y el estridentismo mexicano y 2) *Elevación y caída del estridentismo*. Si bien escritos por personas de letras, su aporte es extra literario pues comparten una visión contextualista de las obras literarias estridentistas.

En 1999 Francisco Javier Mora, publicó su trabajo en torno al estridentismo con apoyo de la universidad de Alicante: *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*. Además de brindar poesía inédita de List Arzubide, el trabajo cuenta con una historia “ampliada” del movimiento y con entrevistas a Schneider y Arzubide. Me ha parecido un trabajo valioso en más de un sentido, no sólo por sus finos análisis ni por dar a conocer trabajos inéditos sino porque ubica el contexto nacional e internacional de la vanguardia.

*Elevación y caída del estridentismo* (2002) de Evodio Escalante profundiza en aspectos hasta ese momento descuidados o poco analizados del estridentismo entre los que destacaría los siguientes: 1) dilucida entronques entre estridentismo y alto modernismo, 2) observa rastros de formas tradicionales en la poesía vanguardista estridentista y 3) analiza tres obras capitales de la prosa estridentista: *El movimiento estridentista* de List Arzubide, *La srita. etcétera* de Arqueles Vela y *Panchito Chapopote* de Xavier Icaza. Cabe mencionar que el investigador y escritor Escalante ha publicado en distintos momentos y lugares textos que versan sobre estridentismo.

En *Arqueles Vela y las estrategias de la vanguardia* (2009) Jorge Mojarro, académico de la Universidad de Salamanca, analizó de modo detenido la figura del nacido en Guatemala Arqueles Vela y las posibles relaciones entre estridentismo y dadaísmo.

### **1.1.2.-El estridentismo y su legado visual**

El estudio de la gráfica estridentista se vuelve perentorio ante otra oposición o pugna presente en los estudios sobre estridentismo: movimiento literario vs movimiento cultural o multifacético. Ambas posturas poseen un halo reivindicativo. De un lado, quienes lo han observado como movimiento esencialmente literario se oponen a quienes critican sus textos por debilidad poética. Y por otro lado, quienes observan al estridentismo como movimiento cultural amplio intentan hacerle justicia a la diversidad de intereses y canales expresivos que utilizó el movimiento, entre estos, a su expresión gráfica, a su aspecto plástico. Del mismo modo, se busca ampliar cierta historia del arte que coloca al muralismo como dominante del canon artístico en México.

Un intento por ampliar esa historia ocurrió en 1991 en que tuvo lugar la exposición *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960* en el Museo Nacional de Arte (Munal) con un catálogo acompañado por textos de Olivier Debroye, Francisco Reyes Palma y Karen Cordero Reiman en donde establecieron que el estridentismo fue una de las muchas estrategias para configurar la modernidad usadas por los artistas en el periodo posrevolucionario (Rashkin, 2014:40). Se puede incluir también la exposición: *El estridentismo. Un gesto irreversible* (1998) en el museo nacional de la Estampa. Algunas exposiciones han derivado en libros como *México en la obra de Jean Charlot*, Leopoldo Méndez: *el oficio de grabar* (1994) de Reyes Palma, *Fermín Revueltas. Constructor de Espacios* de Carla Zurián (2002), *Leopoldo Méndez: 1902-2002* y *Germán Cueto* (2004) con edición a cargo de Serge Fauchereau, que acompañó la exposición del 2005 en el museo Reina Sofía de Madrid.

Los trabajos que analizan las obras de artistas plásticos aportan valiosos elementos en cuanto a sus contribuciones estridentistas entre ellos: *Leopoldo Méndez. Revolutionary Art and Mexican Print* de Deborah Caplow (2007), *Una visita a Marius de Zayas* de Antonio Saborit y David Mawaad (2009), entre otros libros biográficos de artistas visuales.

No obstante, la ardua labor de recopilación de obras plásticas por parte de instancias e investigadores que ha estado presente tanto en exposiciones y libros, aún existen evidentes huecos analíticos para analizar la plástica estridentista que nos ayuden a evitar sencillas homologaciones con imágenes provenientes de las vanguardias europeas.

### **1.1.3. Las investigaciones recientes sobre estridentismo**

Si bien el camino trazado por los investigadores pioneros del estridentismo a veces parece espinoso, la vanguardia mexicana parece estar lejos de haber agotado su misterio y sigue invitando a distintas aproximaciones.

En la segunda mitad del siglo XXI se publicaron textos que abordaron al estridentismo desde distintas perspectivas. Rubén Gallo en su libro *Mexican Modernity* (2005) analizó cinco artefactos que inspiraron a estos artistas, a saber: la máquina de escribir, la cámara fotográfica, los estadios, la radio y el cemento. Francisco Reyes Palma en *La ciudad de la vanguardia. Un recorrido estridentista y Entre la acción directa y la vanguardia: el estridentismo* (2006), subraya las acciones urbanas y directas que realizó el estridentismo. Silvia Pappe, en *Estridentópolis. Urbanización y montaje* (2006) subrayó el papel simbólico de las obras estridentistas y analizó su apuesta más que una urbanización real en términos de una urbanidad de la mente. Y de Elissa Rashkin, *The Stridentist Movement in Mexico* (2009) analizó de modo global al movimiento estridentista desde una perspectiva de historia cultural y la historia regional del movimiento, con base a fuentes hemerográficas del periodo, recién traducido y editado en español (2014).

Otro trabajo por mencionar, analiza las relaciones entre estridentismo y referencias urbano arquitectónicas como los esfuerzos de Capitanachi y Winfield *Interpretaciones singulares de visiones colectivas: Estridentópolis* y otro texto titulado: *Influencia de ciudades Jardín en México* (2013).

En el marco de la celebración del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución (2010) gracias a la exposición en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo con el nombre: *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, la mirada se recoloca de algún modo sobre el estridentismo; entre ellas, los 10 tomos de la revista *Horizonte*, ocho publicados en 1926 y dos en 1927. En 2010 se

presentó la misma exposición en la Pinacoteca Diego Rivera de la ciudad de Xalapa con charlas a cargo de Esther Hernández Palacios entre otros especialistas. Posteriormente, gracias al apoyo de varias instancias (UV, Fondo de Cultura Económica, etc.) y la promoción de expertos se publicó la edición facsimilar de la revista *Horizonte*, (principal órgano de difusión del quehacer *estridentista* en la capital veracruzana), presentada en Xalapa a mediados del 2012, poniéndola al alcance de una nueva generación de lectores. En octubre del 2012, y en 2013 se publicó la edición facsimilar de *Irradiador*.

Es pertinente mencionar que en 2012 se abrió un grupo de Facebook: Estridenticémonos en dónde se intercambian y discuten materiales sobre la vanguardia estridentista y sus estudiosos que se autodenominan “estridentólogos” y/o “estridentófilos”, es decir apasionados de la vanguardia. También se notifica a los miembros del grupo sobre eventos relacionados con el estridentismo en distintas partes. Los estudios más recientes intentan desvelar aspectos aún poco conocidos y/o profundizar otros. Por citar algunos ejemplos: la relación entre el estridentismo mexicano con otros movimientos vanguardistas, es el caso de la tesis doctoral Miguel Corella Lacasa, “El estridentismo y las artes: aproximación a la vanguardia mexicana en la década de los veinte” (Universitat Politècnica de València, 1997), disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/36866> y Elliot Heilman *Manifiestos In Posrevolutionary Mexico: Opposition, Imposition, And The Comprimido Estridentista*, quien realiza una interpretación y análisis del primer manifiesto estridentista.

Acercarse hoy al estridentismo, parece ser, a simple vista más sencillo debido a la accesibilidad a los materiales y a que la discusión de las ideas fluye con mayor rapidez pero también existe un desafío mayor: dejar de describir, repetir o sistematizar y comenzar a problematizar. Separar los hechos de los mitos y construir puentes entre las disciplinas.

La presente investigación y proyecto de tesis. Acude principalmente a la sistematización de obras que realizó Schneider. Y a las reediciones de obras estridentistas contenidas en *Irradiador* y *Horizonte*. A esa historia que nos cuentan las mismas obras. Se apoya también en varios de los textos citados y dialoga sobre todo con las investigaciones recientes sobre estridentismo, es decir: Gallo, Pappe y Rashkin. Donde ya no se discute el logro artístico de la vanguardia y que se interesan mucho más en el desciframiento de sus

empredimientos. En mi caso, el interés fundamental es analizar su concepción de ciudad moderna y de su ser urbano y su legado en la ciudad de Xalapa.

## **1.2.- México en los 1920s, la revolución que alcanza al arte**

En la década de los años veinte en México se vivió una reestructuración en el campo artístico e intelectual en que las fronteras entre arte y política parecieron diluirse. La antesala de estos cambios fue un proceso revolucionario complejo y sostenido en el transcurso de una década de lucha armada<sup>5</sup> y por tanto, de una fuerte necesidad del nuevo grupo en el poder por amansar y/o cooptar diversos brotes de rebeldía.<sup>6</sup> Esto fue posible, en parte, mediante la unificación y oficialización de un discurso revolucionario. En la recomposición arte-estado se afianzaron ciertos espacios de poder para creadores (artistas), sus promotores (intelectuales) y patrocinadores (líderes de las facciones políticas triunfantes) y se aislaron a otros (Azuela, 2004: 77). Los artistas jugaron un papel importante para dar forma y distribuir el discurso revolucionario. Pero esto no ocurrió sin tensiones, fue un momento de combates dentro del campo artístico y cultural, de conformación de agrupaciones y de negociaciones, un momento donde confluyeron diversos enfoques, y por tanto, un momento en que se vivificó notablemente la escena cultural.

---

<sup>5</sup> Si bien no existe un consenso de cuándo concluyó el proceso revolucionario -algunas fuentes lo sitúan en 1920 con la presidencia de Adolfo Huerta, otras con la proclamación de la Constitución en 1917 y Alan Knight (2009) por ejemplo, considera que el proceso se extendió hasta 1940-; el año de 1917 es una fecha generalmente considerada como de legitimación del proceso revolucionario que da inicio a una nueva época de la cultura mexicana: la posrevolucionaria (Gordon, 1989: 1085).

<sup>6</sup> La historiografía de la época nos dice que al culminar la revolución mexicana, la consigna dominante giraba en torno a recomponer el tejido social por medio de la educación y la transmisión de valores con la finalidad de rearticular los espacios sociales y eliminar posibles brotes de rebeldía. En otros términos, las élites en el poder se proponían administrar la resistencia sin lograrlo del todo. Véanse Martínez Assad, Carlos. “La ciudad de las ilusiones” 73-104 p. y Palma Reyes, Francisco. “El sueño de la Malinche. Tradición y modernidad cultural, 1921-1940”. Ambos en *Los Inicios del México Contemporáneo. The Beginnings of contemporary Mexico*. Fotografías Fondo Casasola, 1997, México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA, Casa de las Imágenes grupo editorial, INAH, 261 p.

La Revolución Mexicana se nos enseña como el hecho histórico más determinante del siglo XX en México<sup>7</sup> y representa uno de los discursos más mistificados por la cultura oficial vigente, sobre todo en la difusión de una versión triunfalista de la misma. Indagar en su correlato nos lleva a acercarnos a la comprensión de cómo se instauraron procesos contradictorios en nuestra historia moderna tanto culturales como económicos y políticos. El investigador Arnaldo Córdova, por ejemplo, en *La ideología de la revolución mexicana* (1973) ha afirmado que entre el Porfiriato y la Revolución, y dentro de ella, el régimen unipersonal, el caudillismo, la política del hombre fuerte y la consolidación del presidencialismo, no existió ni abismo ni ruptura sino continuidad de un mismo proyecto histórico: el de hacer factible el desarrollo económico social sin quebrantar la propiedad privada y el reconocimiento de la necesidad de un estado fuerte, capaz de hacer valer nacionalmente su autoridad –y su autoritarismo- para promover dicho desarrollo.

Dos novelas, ya clásicas, aportan interesantes radiografías del momento: *Los de abajo*, publicada por primera vez en 1915, de Mariano Azuela y *A la sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán<sup>8</sup> revelan el alcance de muerte, destrucción y miseria vivida entre la población civil que acosaron a México durante la Revolución de lado de las corrupciones de los nuevos poderes. Tiempo después en “Los relámpagos de agosto” (1964), Jorge Ibargüengoitia retrató de forma paródica a la clase política mexicana de la posrevolución donde existió un número amplio de militares. Toda la clase política se basó en hombres armados. Los asesinatos de Madero, Villa, Carranza, Obregón son un ejemplo de las pugnas sin cuartel por el poder. Asimismo, aunque el sistema político se hacía llamar democrático, la realidad era otra, los partidos políticos anunciaban sus candidatos, y, entre ellos, decidían el futuro político del país por medio de guerras sucias, actos de difamación, asesinatos, etc.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> A decir de Roth (1997) la revolución mexicana recibió mayor cobertura informativa que cualquier otro conflicto anterior a la segunda guerra mundial, esto también fue posible gracias a la aparición del cine y la popularidad de los noticieros ( citado por Locke, 2013:23).

<sup>8</sup> Quien fuera hijo de militar porfiriano caído en lucha contra el maderismo.

<sup>9</sup> Pedro Páramo de Juan Rulfo (1955) complementa a modo “realismo mágico” estas narraciones sobre la posrevolución y sobre todo, la mella o efectos que tuvo en el campo mexicano.

El rostro tambaleante del país se reconoce también a través del censo de población que había iniciado en 1919 y que debió ser suspendido por la inestabilidad e inseguridad. El conteo pudo realizarse el año de 1921 con el respaldo del Gobierno Federal, sin embargo, sus cifras dan muestra del contexto de violencia que se vivió en el país durante la segunda década del siglo XX. Respecto de 1910, en 1921 se registró un descenso de poco más de un millón de habitantes, es decir, cerca del 10% entre quienes se encontraban los muertos de la Revolución, pero también varios exiliados (Tapia Esparza, 2010:24) .

Hablamos de esos años donde en el ambiente político encontramos la presencia de los “generales aguaprietistas” al frente del Estado, quienes asumieron el control de la República a partir de la presidencia de 1920-1924 del “caudillo de la revolución”, el general Álvaro Obregón, a quien sucedió Plutarco Elías Calles dando lugar a lo que la historia mexicana ubica como “maximato”, años también en que asesinaron a Pancho Villa y se levantaron en armas los cristeros; donde las marchas sindicales y las luchas de facciones eran una cuestión cotidiana; estallaron huelgas como la de los tranviarios en la ciudad de México y la de los inquilinos en Veracruz, pero también en los que flotaba en el aire de ciudades como las de México y Xalapa la inminencia de ese sueño que, sin duda, tuvo un amplio respaldo en los alardes progresistas del Porfiriato: el sueño de la modernidad (Wuest, 2009: 206), manifiesto en esos artefactos que “facilitaban la vida” estudiados por Rubén Gallo (2005) y sobre los que nos detendremos en líneas posteriores.

Un punto fundamental de la agenda de Álvaro Obregón fue la política educativa y fue José Vasconcelos<sup>10</sup> quien encabezó este esfuerzo. El gobierno empleó a artistas e intelectuales para promover sus reformas, para ser los nuevos redentores sociales. El inicio del proyecto cultural de la Revolución Mexicana (el más ambicioso que ha tenido México en el siglo XX) se echó a andar desde la Rectoría de la Universidad Nacional primero (1919), y después desde la recién fundada Secretaría de Educación Pública (1921-1924). Vasconcelos, nombrado ministro de Educación en octubre de 1921. Vasconcelos fue un intelectual liberal, quien desde 1909 abogó por una reforma ideológica y educativa.

---

<sup>10</sup> Para un estudio puntual de la obra de José Vasconcelos como ministro de educación véase: *José Vasconcelos: los años del águila 1920-1925* de Claude Fell (1989) disponible en: [http://books.google.com.mx/books/about/José\\_Vasconcelos.html?id=vCU9C0vucHsC&redir\\_esc=y](http://books.google.com.mx/books/about/José_Vasconcelos.html?id=vCU9C0vucHsC&redir_esc=y), última consulta enero 2014.

Miembro del Ateneo de la Juventud,<sup>11</sup> compartió un posicionamiento junto con Alfonso Caso, Manuel Gamio y otros intelectuales prominentes latinoamericanos como José Enrique Rodó y Pedro Henríquez Ureña quienes se encontraron convencidos que los intelectuales podían cambiar a la sociedad aprovechando el poder de las ideas (Locke, 2013: 56). La anexión del arte al discurso revolucionario provino de dos vertientes ideológicas predominantes: 1) la corriente nacionalista *mestizófila* de corte latinoamericanista, cuyo principal representante fue José Vasconcelos, y 2) otra indigenista, encabezada por Manuel Gamio. Ambos observaron en la educación la herramienta capaz de sacar a las mayorías de su *atraso ancestral*. Pusieron especial empeño en la formación artística popular, por ver en la capacidad artística una cualidad distintiva del mexicano y enaltecedora de su raza. Ellos compartieron la fe en que juntas, educación y cualidades artísticas, contribuirían a que México fuera un país mejor (Azuela, 2004: 78).

Como filósofo, con un pensamiento formado en el humanismo clásico y la metafísica idealista, Vasconcelos profundizó en la particularidad de la “raza americana” que como afirmó en su obra cumbre: “La raza cósmica”, trasciende las fronteras y culturas nacionales, obra publicada por primera vez en 1925.<sup>12</sup> Diseñó un programa en que las misiones culturales y campañas contra el analfabetismo debían complementarse con la incorporación del indígena al México moderno, a través de un sistema escolar nacional, con la difusión de las artes y la promoción de las artesanías. Dentro de este amplio programa cultural la educación artística popular<sup>13</sup> y la pintura mural fueron las manifestaciones culturales más importantes del México posrevolucionario.

---

<sup>11</sup> Grupo que elabora una crítica al pensamiento positivista, lo cual demuestra que el porfiriato no fue un periodo tan árido estéticamente ni tan poco original. Los ateneístas estaban más preocupados por la dimensión moral y cultural de la sociedad al estilo de Durkheim para quien la educación era un elemento de reconstrucción del orden moral. También reivindicaron al pensamiento metafísico y algunos de ellos, como José Vasconcelos y Antonio Caso, ponderaron el pensamiento artístico sobre el científico (Valenzuela, 2003:30)

<sup>12</sup> *La raza cósmica*, disponible en versión electrónica: <http://www.filosofia.org/aut/001/razacos.htm>, última consulta: enero 2014.

<sup>13</sup> Véase *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura* de Laura González Matute (1987).



Buscar los rasgos identitarios de México en su pasado y difundirlos a través de su producción artesanal, las costumbres indígenas y en general las culturas prehispánicas que habían resistido el paso del tiempo es un punto central del pensamiento vasconcelista, y que se manifestó en el llamado “Renacimiento cultural mexicano”, el cual se inscribió en una condición arqueológica. Las pirámides, los dioses del panteón azteca y los indios mismos (salvo excepciones) son pintados bajo el enfoque ilusionista que ofrecen las "ciudades ideales" o las arquitecturas y escenas del primer Renacimiento florentino.<sup>14</sup> Aún cuando el término de renacimiento fue propiciado “desde afuera”: los primeros usos los realizaron José Juan Tablada en una publicación estadounidense *Mexican Folkways*;<sup>15</sup> y el pintor Jean Charlot, el escritor Walter Pach,<sup>16</sup> y el historiador Lawrence Schmeckebier fueron los que pusieron de moda el término a partir del primer gran brote del movimiento muralista. También en Diego Rivera y en Siqueiros existió un uso frecuente del término renacimiento, pero ya directamente referido a la realidad mexicana de los años veinte.<sup>17</sup> Los propios artistas definieron, en gran medida, el sentido de su función y el de su obra a partir de esa relación paradigmática con el Estado, a la par de asociarlas a un hecho histórico tan determinante como la revolución. Por otro lado, el imaginario creado por los artistas contribuyó a fortalecer el nuevo orden institucional, a evaluarlo, a forjar las mentalidades ciudadanas alrededor de un proyecto común de nación. La diada revolución / renacimiento cultural ayudó también al gobierno a contrarrestar en el extranjero el estereotipo del

---

<sup>14</sup> Véase capítulo dieciocho del libro de Brenner Anita “ Revolution and Renascence” (314-329 p.) del libro *Idols Behind Altars* 1929 by Harcourt, brace and company, inc. “Ancient Greece at grips with the barbarians and before that torn in class conflict and family disputes, the italian city-states rising and breaking by battle and treachery, had no more desolate and painful a social panorama than this. But one cannot admire Greek thought and mantain a relationship with the renaissance at all cordially intimate if one prudishly requires of each, Protestant virtues.The greatness of these civilizations lies in achievments that were the results of sll their conditions and aptitudes.They were organic, consistent with themselves. The beauty of Mexico lies in precisely the same quality of unified culture; in the flowering of culture at the crossing of many threads, with great pain”(Brenner, 315 p.).

<sup>15</sup> Véase Arte y folklore en Mexican Folkways de Margarito Sandoval Pérez (1998) Universidad Nacional Autónoma de México, Investigaciones Estéticas. Y *A Treasury Of Mexican Folkways* de Frances Toor (1947), Crown publishers, inc, New York.

<sup>16</sup> Véase Pach Walter, *The Master Of Modern Art*, B. W. Huebsch, inc, 1924, printed in USA, New York.

<sup>17</sup> Véase “Renacimiento Mexicano” en *Artes e Historia de México (Cultura.UNAM / Diario Digital)*: <http://www.arts-history.mx/artmex/tema6.html>, última consulta: enero del 2014.

México bárbaro que dejó la lucha armada, para proyectar extramuros la imagen de un gobierno civilizador sustentado en un amplio programa de diplomacia cultural (Azuela, 2004: 81).

El empeño de Vasconcelos se centró en difundir un lenguaje plástico que fuera ante todo un vehículo comunicativo que enseñara al mexicano las virtudes de su pasado y por ello apoyó principalmente al muralismo y a la creación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, lo que constituyó un detonador para el despertar de la plástica mexicana, gracias a la enorme calidad plástica de sus artistas. El muralismo mexicano<sup>18</sup> fue declarado el arte oficial de la Revolución y se dedicó a los indígenas humillados durante siglos, a los soldados que habían luchado a favor de las reivindicaciones populares, a los obreros y a los campesinos; su sustento y desarrollo fue fruto de intensos vaticinios y se basó en los siguientes conceptos: a) La creación de un arte nacional, inspirado en el pasado indígena pero al mismo tiempo con una visión moderna de progreso y futuro, b) exaltación de las ideas y de las luchas revolucionarias y, c) de los valores sociales, históricos y nacionalistas sin dejar de un lado la contemporaneidad y el internacionalismo.<sup>19</sup>

En aquel momento Diego Rivera, quien en 1921 contaba con 35 años de edad y ya era un connotado artista, dominaba la escena plástica. Había vivido largas estancias en Europa, gracias al apoyo del gobierno—Teodoro Dehesa, un cercano colaborador de Porfirio

---

<sup>18</sup> El muralismo mexicano ha sido muy estudiado, algunos de estos estudios magistrales son encabezados por Jean Charlot *Mexican Mural Renaissance* durante la etapa de 1920-1925, disponible en: <https://archive.org/details/mexica00char>, *Muralismo mexicano 1929-1940*, publicado en 2012 coordinado por Ida Rodríguez Prampolini y Antonio Rodríguez "Diego Rivera, 50 años de labor artística"(1951) y *Diego Rivera Art & Revolution* (1999). El muralismo modeló el espacio urbano y a los imaginarios durante su duradera producción (que se extiende durante 3 décadas), sus obras descansan soberbiamente en los muros del Palacio Nacional, de la Escuela Nacional Preparatoria, de la Secretaría de Educación Pública, en el Museo Nacional de Historia, en el Poliforum, Bellas Artes, en otras ciudades de la república (Jalisco, entre otras) y el mundo (como Detroit, Chile, etc.)

<sup>19</sup> Dos testimonios sobre la experiencia muralista pueden consultarse en línea: el primero de José Hernández Delgadillo *Muralista Mexicano 1927-2000. Publicado en El Nacional, de México 24 de abril 1995* disponible en: <http://encontrarte.aporrea.org/expo/e6.html> y una nota redactada por Elena Poniatowska sobre Leopoldo Méndez disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2002/05/25/05aa1cul.php?printver=1>, última consulta: enero del 2014.

Díaz y ex-gobernador de Veracruz patrocinó sus estudios entre 1907 y 1910—<sup>20</sup> y posteriormente, Vasconcelos ordenó a Rivera que viajara a Italia para estudiar los frescos antes de regresar a México—. No obstante, en esta relación de mecenazgo, también existieron tensiones. Sobre todo por parte de los pintores con el proyecto de Vasconcelos (y sus tintes “renacentistas”) pues este profesaba una verdadera veneración por la cultura clásica,<sup>21</sup> mientras que los pintores tendrían otras inquietudes: a saber, políticas: de corte marxista, estéticas: relacionadas con un cuestionamiento hondo sobre lo que el arte mexicano debía ser.<sup>22</sup> Gracias a dichas inquietudes vería la luz el Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México (1922) firmado por David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida y en cuyas líneas de tono radical repudian la pintura llamada de caballete por ser “aristocrática” y exaltan las manifestaciones del arte monumental por ser de utilidad pública.<sup>23</sup> Artistas y técnicos cobraban lo mismo que un peón para demostrar que aspiraban a la igualdad de todos los trabajadores, al mismo tiempo, les eran dados muros de edificios importantes donde gozaron de libertad considerable y a menudo sus temáticas fueron más radicales que el mismo gobierno. Tiempo después sus “productos culturales” fueron poderosas armas para criticar el gobierno.

---

<sup>20</sup> En la exposición *Diego Rivera veracruzano por adopción*, presentada los meses de abril a junio del 2012 Enmarcando el 25 aniversario del Instituto Veracruzano de la Cultura, en la Pinacoteca Diego Rivera en la ciudad de Xalapa, Veracruz se exhibieron las obras que Rivera dio al entonces gobernador Teodoro A. Dehesa a cambio del patrocinio. Para una reseña de la exposición véase: <http://www.oem.com.mx/elsoldemexico/notas/n2511970.htm>, última consulta: enero del 2014.

<sup>21</sup> Particularmente en el fresco *La Creación* (1922-1923) de Rivera, son perceptibles las influencias italianas del *Cuattrocento* y del *Renacimiento*.

<sup>22</sup> En realidad la discusión iba más allá: ¿qué era lo mexicano?, la pregunta se ubicaba en una discusión más amplia entre nacionalismo vs universalismo, propia de la urgencia por conciliar una idea de nación, como esa *comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana* tan bien analizada por Benedict Anderson (1983). Y esta intención fue algo muy distintivo de este periodo pues la misma discusión atravesaba los terrenos del arte, la pintura, la poesía, de la arquitectura, de la educación y a la política cultural.

<sup>23</sup> Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México en *Manifiestos de las vanguardias artísticas*, Voces del arte, 2006, o en: <http://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf>, última consulta febrero 2014.

Aunada a la ejecución de la pintura mural se inició un programa de educación artística a cargo de Adolfo Best Maugard quien había madurado un método consistente en hacer una síntesis elemental de los componentes del arte precolombino y que tuvo puntos de coincidencia con la doctrina educativa y cultural de Vasconcelos,<sup>24</sup> método que años más tarde fue nombrado despectivamente por Salvador Novo como “jicarismo”.

Desde la secretaría de educación se planteó combatir el academicismo, y con el apoyo de Ramos Martínez surgieron las Escuelas de Pintura al Aire Libre, que promovieron la máxima espontaneidad y libertad en el educando. Se constituyó en un método de iniciación artística donde se reunieron distintas figuras importantes de la época: Fernando Leal y Gabriel Fernández Ledesma, entre otros.

El terreno literario, aparentemente más entumecido<sup>25</sup> durante este periodo conjuntó abruptamente a sucesores del modernismo<sup>26</sup> con nuevos *ismos* diversos:

---

<sup>24</sup> El método de clara inspiración francesa (Maugard había estado en París al mismo tiempo que Rivera) consistía en la utilización de una red de siete líneas, círculos y espirales para reproducir toda forma en la naturaleza. Dicho método también sería criticado por David Alfaro Siqueiros quien consideraba que limitaba el desarrollo de las habilidades artísticas por estar basado precisamente en siete elementos decorativos para elaborar cualquier composición (Fell, 1989: 435).

<sup>25</sup> Los escritores consagrados se dedicaban a copiar las tendencias fundamentalmente francesas porque, según List Arzubide, «la moda de París permitía estar cerca de los que tenían dinero y poder». A pesar de que Rubén Darío es considerado uno de los primeros poetas de genuina voz latinoamericana, el propio List, como otros escritores del momento aseguran con recelo que «la América española obedeció la llamada del modernismo porque venía de París en primer lugar, y porque además, era un buen pretexto para acercarse a los tiranos brutales, generales ensangrentados que llenaban las sillas presidenciales de todos los países» (List Arzubide 1998: 16 y 17 p)

<sup>26</sup> La palabra “modernismo” tiene diversas connotaciones, como veremos, y debemos ser cuidadosos a la hora de emplearla pues ha sido utilizada para designar movimientos que no forzosamente tienen que ver o que incluso se oponen. Por ejemplo, el modernismo literario, el modernismo en arquitectura y en la vanguardia como lo fue el Modernismo Brasileño. La corriente a la que se opuso el estridentismo o más específicamente, a ciertos exponentes que integran esta tendencia dominante a principios de los años veinte en México fue el modernismo literario. Entendido este como movimiento literario que se desarrolló entre los años 1890-1910, fundamentalmente en el ámbito de la poesía, que se caracterizó por una ambigua rebeldía creativa, un refinamiento narcisista y aristocrático, el culturalismo cosmopolita y una profunda renovación estética del lenguaje y la métrica. Para un estudio detallado sobre el tema, véase: *El Modernismo* de Arqueles Vela (1979), donde expone: “El modernismo es la confluencia del espíritu moderno del mundo antiguo, y del espíritu antiguo del mundo moderno: síntesis de las inquietudes, ideales, sentimientos, ideas, de una clase que alcanza su plenitud cultural en los anales helénicos, y su universalismo económico-político, desde 1848” (Vela, 1979:9).

“De aquella extraña -y las más de las veces forzada- convivencia entre modernistas, ateneístas, colonialistas, nativistas, agoristas o simples individualistas, surgieron todo tipo de pugnas, disensiones y polémicas de las cuales subsisten algunos ecos que permean hasta hoy muchos enfoques críticos” (Gordon, 1989: 1084).

Según Maples Arce, el poeta mexicano con más renombre de aquel entonces era Enrique González Martínez, profesor de literatura en la Escuela Nacional Preparatoria, quien influía sobre sus estudiantes marcando a algunos con su huella. Las manifestaciones modernistas estaban en el ambiente, los estudiantes sabían muchos poemas de memoria y a medida que el tiempo pasaba se repetían las experiencias líricas. La imitación de maneras y repetición de temas se presentaban cada vez con menor emoción, y esto preocupaba a la vez que incomodaba a algunos jóvenes (Maples Arce, 2010: 79).

Cabe mencionar que los modernistas no fueron un sector monolítico y que personajes como José Juan Tablada y Ramón López Velarde apoyaron e influyeron a artistas como José Clemente Orozco, Diego Rivera y a los mismos estridentistas, como Maples Arce reconoció en sus memorias y Arqueles Vela afirmó en la entrevista realizada por Bolaño (1976: 85). Podríamos decir que desde sus espacios de privilegio, algunos artistas hicieron más que reproducir los discursos dominantes, contribuyeron también a dinamizar la vida artística y a generar diálogos y debates sobre los alcances del arte.

Los dos grupos que con el pasar de los años fueron contemplados como representativos de la vanguardia *literaria* en México: estridentistas y Los Contemporáneos,<sup>27</sup> desde sus inicios comenzaron a perfilarse y reconocerse como irreconciliablemente antagónicos pero, al mismo tiempo, diferentes de su entorno (Gordon, 1989: 1088). Los estridentistas (1921-1925), enterados de la explosión vanguardista internacional promovieron un modo expresivo diferente de la que practicaban hasta entonces modernistas y posmodernistas. Junto a imágenes futuristas introdujeron elementos

---

<sup>27</sup> Véase un estudio cabal sobre ésta generación de escritores *Los Contemporáneos Ayer*, de Guillermo Sheridan (1985). “Más que un grupo constituido para la beligerancia, más que un círculo o una plataforma de principios, los Contemporáneos conforman una actitud a duras penas reductibles a postulados precisos. En todo caso, habría que considerar el ejercicio de la crítica como su única constante. Los Contemporáneos es un lugar imaginario en el que coincidieron diversos discursos y maneras de ejercer el quehacer literario y cultural entre 1920 y 1932 y alrededor de un cierto número de empresas como revistas, grupos de teatro y sociedades de conferencias. Son una cinta de Moebio, una intencionalidad en constante formación y en constante crisis”(Sheridan, 1985:11).

cubistas como "planos oblicuos" y utilizaron las imágenes y metáforas provenientes del mundo industrial y mecanizado, a lado de expresiones de la cultura popular mexicana. Su distintivo fue su militancia en asuntos políticos y su compromiso social. Los Contemporáneos (1920-1932), por su parte, promovieron el rescate de la libertad creativa para expresar los acontecimientos que maduraban en el interior del individuo: dejar de lado las tiranías academicistas del yugo proselitista y unívoco que el nacionalismo había determinado, al mismo tiempo, ambicionaron ser los *herederos* de la generación de poetas influyentes que los precedía (Sheridan, 1985: 11).

Paralelamente, en esos años ubicamos los antecedentes de la planificación y del urbanismo en México.<sup>28</sup> La ciudad de entonces fundó diversos desafíos; materialmente se contaba con lo que el Porfiriato había heredado y una serie de problemas abiertos por las reivindicaciones revolucionarias y nuevos profesionistas interesados en dar soluciones a los problemas del espacio: higiene, habitación y vivienda, infraestructura, equipamiento, espacios productivos y que un régimen democrático debía preocuparse por ofrecer salidas a estos problemas. No obstante, un contexto matizado por el ascenso del capitalismo, hizo surgir las contradicciones: el gobierno favoreció a la naciente burguesía y al mismo tiempo intentó construir condiciones democráticas para el país, lo que implicó forzosamente un disfrute desigual de los beneficios. Al mismo tiempo, surgieron valiosas aproximaciones de cómo resolver problemas urbanos con perspectivas amplias y novedosas (Sánchez, 2002). Es importante, señalar que la contradicción antes mencionada no siempre pudo resolverse sino en un manejo ideológico de esas promesas y beneficios.

En la arquitectura posrevolucionaria se distinguió el "estilo neocolonial" impulsada por Vasconcelos, y la arquitectura déco-mexicana, impulsada por las inmobiliarias a partir de 1925, de esta última línea se desprende una popular que enfatizaba la necesidad de construir viviendas para obreros. Enrique X. de Anda (2008:79-107) expuso los precedentes de la difusión del uso del cemento en la arquitectura mexicana de la década donde se afirma que el concreto fue la panacea de la sociedad de la revolución, vertebrando todos los juicios en torno al ser y hacer de la arquitectura (Cfr. Gallo, 2005).

---

<sup>28</sup> Para un estudio concienzudo sobre este tema véase el trabajo de Sánchez, Gerardo (2002).

De esas distensiones entre cultura oficial y agitación social, los años de la posrevolución se convirtieron en caldo de cultivo para la gestación de diversas agrupaciones como el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (1922) antes mencionado, y más tarde La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios conocida como LEAR (1933) que tuvieron un papel clave en el arte y la lucha política. En estas agrupaciones encontramos a la mayoría de los artistas más reconocidos actualmente, que no entonces, varios de ellos. Es también una época de vanguardia en la cual podemos observar la creación de grupos de poetas, escritores y artistas, tales como los Estridentistas (1921-1927), los Contemporáneos (1920- 1932), el Agorismo (1929) y el movimiento ¡30-30! (1928-1930), como una reacción en contra de la Academia de pintura. El gremio de arquitectos comienza a interesarse por la construcción de viviendas para obreros (Audefroy, 2009: 8).

Durante el periodo posrevolucionario, existió una fuerte actividad o *activismo* de jóvenes en formación con sus lugares de encuentro, interlocución y disputas. Entre esos principales *lugares* podemos ubicar: los centros de formación importantes: La Escuela Nacional Preparatoria,<sup>29</sup> La Academia de San Carlos que se fundó en la ciudad de México en 1785, espacio paradigmático de formaciones académicas y rechazos al academicismo,<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Si bien la Escuela Nacional permanecía elitista, tuvo una función aglutinante en la medida que Vasconcelos reunió a artistas jóvenes para pintar sus muros. Con sede, desde 1868, en las instalaciones del antiguo colegio de San Idelfonso. Hasta mediados del siglo XX la mayor parte de las escuelas y facultades de la hoy conocida como UNAM estaban localizadas en el Centro ocupando edificios de los siglos XVII, XVIII y XIX adaptados y renovados durante la primera mitad del siglo XX. La importancia de las funciones educativas, culturales y sociales de la universidad dieron el nombre de *Barrio universitario* al territorio localizado al noreste de la Plaza Mayor o Zócalo como se le conoce popularmente. Fue a partir de 1954, con la inauguración de la Ciudad Universitaria, cuando progresivamente escuelas y facultades se trasladaron a su nueva sede en el sur de la ciudad.

<sup>30</sup> En 1911, por ejemplo, estalló una huelga estudiantil en el seno mismo de la Academia de San Carlos o también conocida como Escuela Nacional de Bellas Artes, entonces dirigida por el porfirista Antonio Rivas Mercado. Véase Carlos Monsiváis (1977) y el capítulo II de González Matute (1987) anteriormente citado. Y si repasamos someramente los espacios de formación de estridentistas nos percatamos que, German Cueto en 1918 inició su formación como escultor en la academia de San Carlos a la que abandona pronto para continuar su aprendizaje como ayudante del escultor Ignacio Asúnsolo, excombatiente de la revolución mexicana, y junto a quien intervino con un grupo de campesinos armados cuando los estudiantes de la Preparatoria Nacional hostigaron a los muralistas. Leopoldo Méndez entró a la Academia de San Carlos; siendo más autodidacta que académico, a decir de Manuel Maples Arce, se cambió a la Escuela de Pintura al Aire Libre. Fermín Revueltas fue maestro en la Escuela de Pintura al Aire Libre, activista del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores. Ramón Alva de la Canal, en 1910, ingresó a la

y que contó con una extraordinaria Biblioteca que fungió como punto de reunión, las Escuelas de Pintura al Aire Libre,<sup>31</sup> las diversas publicaciones<sup>32</sup> y los Cafés, todos estos asentados en la ciudad y que dibujan una cara substancial de la vida moderna: lugares de encuentro desde los cuales se produce cierto tipo de conocimiento e información y que además, la distribuye:

El componente urbano de todas estas agrupaciones y movimientos era innegable pues nacieron en la ciudad y se desarrollaron en la ciudad. Todos radicaban en la ciudad, los artistas tenían sus talleres en el casco antiguo de la ciudad de México, los escritores eran empleados del gobierno en diversas secretarías y varios artistas laboraban en la Secretaría de Educación Pública, tales como el Dr. Atl (Gerardo Murillo), Xavier Guerrero, el grabador del logotipo de la portada El Machete, y Jorge Enciso. Incluso tenían sus lugares de encuentro muy definidos; las actividades intelectuales se llevaban a cabo en los cafés, el “París”, el “Café Tacuba” y el famoso “Café de Nadie, a los que pueden adherirse el “Lady Baltimore”, “La flor de México” y “La Oriental” (Audefroy, 2008: 8 y De Anda, 2008:50).

---

Academia de San Carlos donde una década después trabajaría como maestro. Participó en la Escuela de Pintura al Aire Libre y Jean Charlot pintó en una de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. German List, conoció a Cueto en una de las Misiones Culturales en Hidalgo como recuerda en la entrevista realizada por Bullé Goyri (1992: 311). Y Maples Arce conoció a Fermín Revueltas en el anexo de Bellas Artes, en el estudio del escultor Lorenzo Rafael Gómez (Maples, Arce, 2010:69). También serían vecinos por algún tiempo, en la calle Guanajuato de la colonia Roma.

<sup>31</sup> Lo interesante de estas escuelas es que cualquiera podía estudiar en ellas, sin necesidad de tener estudios previos o cumplir los azarosos trámites que la Academia de San Carlos exigía a sus postulantes. La experiencia tuvo éxito y pronto surgió la afamada Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” que es una heredera directa de esta tradición. Estas iniciativas se desarrollaron con la intención de formar artistas entre los sectores populares de la población (obreros e indígenas), y que contaron con programas orientados a la enseñanza del arte para menores de edad.

<sup>32</sup> “La literatura y las artes más innovadoras de los dos primeros tercios del siglo XX se caracterizaron por la importancia que cobraron en su seno las revistas grandes y pequeñas” (Fauchereau, 2012: 45). Con distintas duraciones y mecenazgos vale la pena citar algunas que recopila Samuel Gordon en el México de esos años (1989: 1085) pues en el momento que irrumpe el estridentismo se dio una compleja confluencia de corrientes y generaciones que se reunían alrededor de ciertas publicaciones. Un ejemplo de esto es la revista *México Moderno* [1920-1923] que constituye la simultaneidad de una publicación periódica abierta y heterogénea. Dirigida por Enrique González Martínez, contó entre sus redactores y colaboradores a escritores tan distintos como Pedro Henríquez Ureña, Antonio Castro Leal, Alfonso Caso y Vicente Lombardo Toledano -del grupo de los “Siete Sabios”-, junto a jóvenes como Salvador Novo, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet y Samuel Ramos, que más tarde constituirían los núcleos de las revistas *Ulises* [1927-1928] y *Contemporáneos* [1928-1931] (Gordon Samuel, 1989: 1086 y 1087) a las que pueden sumarse *Falange* (1922-1923), *Vida Mexicana* (1922), *Revista de Revistas*, *EL Universal Ilustrado*, *Irradiador* publicación estridentista (1923) y *Crisol* (1929-1952).



Samuel Gordon (1989: 1084) destacó la importancia que tuvieron las tertulias de café, pues afirmó que resultaron fundamentales en la gestación y marcha de muchos proyectos editoriales.

Delinear rígidamente las “posiciones estéticas y políticas” de los grupos de artistas en estos años se torna especialmente difícil pues lo más evidente para quien investiga son intuiciones, experimentaciones artísticas e incluso negociaciones y pugnas por el protagonismo en distintos planos: plásticos, literarios y políticos, en que los puntos de unión o divergencia más comunes fueron: el antiacademicismo, la provocación a estructuras que pretendían cambiar, posturas de izquierda, unas más radicales que se distancian de las moderadas y las imágenes icónicas que acercaban más a unos artistas que a otros. El arte se nutría de diversas rivalidades. Se podía estar de acuerdo en socializar al arte pero había diferencias en el cómo hacerlo.

Fue así, un momento en que confluyeron una diversidad de enfoques tanto políticos como artísticos, en que a pesar de la dura realidad (pobreza extendida, violencia y amiguismo político), México conservaba un aura de misterio y romance para diversos extranjeros que llegaban sus a tierras,<sup>33</sup> para mexicanos que después de haber estado en el extranjero regresaban a su país<sup>34</sup> y para emigrantes mexicanos que, desde el exilio,

---

<sup>33</sup> Un interesante estudio reciente de Adrián Locke (2013) analiza la veta de investigación referente a la extraordinaria cantidad de artistas internacionales que viajaron a México y representaron sus vivencias y experiencias durante este periodo: “Incluso en los días turbulentos de la Revolución, México seguía atrayendo a los extranjeros. Después de los corresponsales de guerra y los oportunistas, llegaron numerosos individuos seducidos por un país que hacía relativamente poco –en 1821, cuando se había independizado de España– estuvo en gran medida vedado a los extranjeros [...]” (Locke, 2013:15). A esta caracterización que hace Locke, vale la pena añadir que también existieron emigrantes forzosos que huían de sus países debido a consecuencias de los desastres de la guerra (Mora, 1999:352).

<sup>34</sup> Existió un impulso fundamental ejercido por artistas e intelectuales mexicanos que después de haber permanecido en Europa fueron atraídos por el álgido momento que percibían como posibilidad de cambio, empapados de orgullo nacional. Momento también donde tuvieron lugar discusiones e intercambios de las tendencias artísticas: cubismo, futurismo, expresionismo, suprematismo y constructivismo en las artes, así como el creacionismo y ultraísmo en las letras. Las vanguardias europeas habían hecho mella en los pintores mexicanos que regresaban a su país: Diego Rivera -quien a principios de verano de 1921 y tras una larga estancia en Europa vuelve a México y procura acompañarse de las mentes más creativas (Fauchereau, 2012: 47)-, David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas, Roberto Montenegro (Zurián, 2002: 40) y Germán Cueto quien regresa de España a México en 1918 (Pappe, 2006:35) y toma la decisión de ser escultor (Cfr. Fauchereau, 2004: 23).

mantuvieron diálogos estrechos con sus colegas.<sup>35</sup> Un momento en que distintas posibilidades se encontraron abiertas gracias hazañas recientes: la de haber derrocado una dictadura, un fenómeno parelo mundial: el de las innovaciones tecnológicas y sus promesas (un periodo de vanguardias), un tercero: la re-configuración de una realidad urbana<sup>36</sup> en ciernes, y con ello, la inminencia de una gradual ampliación de la clase media. Autores como Locke se postulan a favor de una nueva faceta que se da en la posrevolución: la democratización del arte (Locke, 2013:49) otro modo, que parece más preciso, una discontinuidad que cuestionó la estética burguesa que prevaleció en las formas artísticas del porfiriato.

Así, los diversos actores en la reestructuración arte-estado, ocuparían distintos lugares en la historia que nos muestran a quienes dominaron la escena cultural y a otras expresiones relegadas por una nueva política cultural que no admite sino un arte figurativo destinado al amplio público (Fauchereau, 2012: 58).

La peculiaridad del momento estuvo asociada a una sociedad emergente de un periodo marcado por la guerra y donde la militarización era una cuestión cotidiana, a esto habría que matizar que en unos estados más que otros. Por ejemplo, en Veracruz tuvieron lugar distintas luchas sociales, huelgas sindicales y distintos movimientos de trabajadores. Hablamos, sin lugar a dudas, de un medio efervescente que se caracteriza por la gestación de diversas ideas. También es un momento contradictorio debido a que más allá de los esfuerzos de controlar los resultados de la revolución como un todo unificado, las facciones y diferencias se hacían presentes en todo momento generando discursos que coexisten y discuten.

---

<sup>35</sup> Como el caso de la permanencia de artistas en los Estados Unidos entre los que destacan: José Juan Tablada, Carlos Chávez, Moisés Sáenz, José Clemente Orozco, Miguel Covarrubias (Sandoval Pérez, 1998:7). También resulta sugerente la larga estadía del veracruzano Marius de Zayas en Nueva York y sus viajes a París a partir de 1910 lo cual lo colocan como un ocasional intermediario cultural no sólo entre Estados Unidos y México sino también París y Estados Unidos (Saborit, 2009:42)

<sup>36</sup> Siguiendo con novelas paradigmáticas que versan sobre la posrevolución no podríamos dejar de citar aquí “La región más transparente” (1955) de Carlos Fuentes, que nos presenta, a diferencia de las anteriormente citadas, una variación: la centralidad de la ciudad y en ella la convergencia de distintos estratos, la vida de la “burguesía” por un lado, y la de los barrios populares, por el otro. Nos presenta el desarrollo de personajes diversos, a los aristócratas, a los nuevos ricos, a los toreros, a los filósofos, a los obreros, a las prostitutas, a los periodistas, a los intelectuales, en general a los nuevos profesionistas y a todos sus habitantes.

La presencia de las máquinas no era nueva, Porfirio Díaz con su apertura a la inversión extranjera fue un promotor entusiasta de la tecnología moderna y su política promovió la construcción de vías de ferrocarril, el desarrollo del sistema telegráfico, explotaciones petrolíferas, mineras y siderúrgicas (Locke, 2013:20), así como la importación de automóviles y la comercialización de máquinas de escribir—, lo que sí fue novedoso fue el repentino interés de artistas y escritores en estos artefactos tecnológicos durante el periodo posrevolucionario (Gallo, 2005: 4). Mientras que la mayoría de los intelectuales durante el Porfiriato trató con desdén a las máquinas, pues las consideraban como síntomas de una sociedad decadente que se había desviado de los ideales del “modernismo”.<sup>37</sup> Esto es algo que no se debe perder de vista pues en los movimientos de vanguardia muchas de sus motivaciones se establecen como antisistemas: innovación, de procedimientos y/o concepciones estéticas para ellos obsoletos, no hay una vanguardia sin relación a una retaguardia que se le opone. Como movimiento literario, por ejemplo, se opuso al modernismo y el realismo naturalista en narrativa (Prada, 1983: 162). No obstante, la complejidad del momento nos aleja de lecturas sencillas, como advierte la investigadora Silvia Pappe (2007: 18), el ambiente también está cargado de problemas irresueltos y de conflictos sociales con repercusiones en las vidas de los artistas difíciles de medir o de articular. Podemos también señalar, entonces, que el estridentismo como vanguardia fue un fenómeno aglomerativo que reunió no sólo a poetas sino a grabadores, escultores, artistas plásticos y teatreros.

La Revolución Mexicana tuvo una segunda oleada regionalista que se inclinó más a la izquierda y que fue producto de situaciones sociales y políticas locales. De tal modo que en Yucatán, Michoacán, Tabasco, Campeche, Acapulco y Veracruz, gobiernos "socialistas" tomaron el poder. Esta radicalización política sirvió como abrigo al estridentismo, ya que sólo un gobernador representativo de esa segunda oleada pudo dar su apoyo a un intelectual heterodoxo como Maples Arce (Bustos, 1998). Ahí encontraremos una clara escisión entre

---

<sup>37</sup> La temática modernista revela, por una parte, un anhelo de recreación de armonía frente a un mundo inarmónico, y así un ansia de plenitud y perfección; y, por otra parte, una búsqueda de raíces en la crisis que produjo un sentimiento de desarraigo en el escritor, quien se presenta como guía capaz de mostrarle al hombre común los valores verdaderos.

el proyecto cultural de la federación, liderado por Vasconcelos, y las versiones culturales que se dieron en ciertas regiones del país, como el caso destacado de Jara y estridentistas en Veracruz, la que suele mirarse como un segundo momento del movimiento o sus años de institucionalización. Vasconcelos acudió al arte mural como eje propagandístico de las bondades sociales de la revolución, en tanto que los estridentistas harán una versión particular del proyecto cultural como eje modernizador de la vida cotidiana.

### 1.3. Vanguardia, modernidad y ciudad. Implicaciones teóricas

Buena parte de los embrollos que conlleva estudiar a la vanguardia<sup>38</sup> se relacionan con la frecuente ausencia de problematización del concepto *modernidad* y sus implicaciones con el de ciudad, los que, constituyen su marco de referencia, de la mano del compromiso social y político. Comúnmente se da por sentado al meta-relato<sup>39</sup> de la *modernidad* al igual que su fruto: *lo moderno* y en este marco a la ciudad como su máxima depositaria. Siguiendo estos conceptos de modo ortodoxo, la vanguardia realizaría llanamente la exaltación o el rechazo de ésta correlación, según sea el caso, una vanguardia *pesimista* u *optimista*.

Lo cierto es que las vanguardias, de un lado y otro del Atlántico, -pero sobre todo las hispanoamericanas- han puesto en jaque a sus críticos y/o estudiosos pues en casi todos

---

<sup>38</sup> Como nombre genérico abarcador de todos los «ismos» de procedencia europea o anglo-norteamericana futurismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, imaginismo, surrealismo...) o surgidos de la convergencia latinoamericana-europea (creacionismo). Estos «ismos» se conocen tempranamente pero solo por excepción influyen en las creaciones literarias de los años diez. Alcanzan su máxima vigencia en la década del veinte, salvo el surrealismo, que –si bien se anticipa en algunos escritores de esta década, como Neruda– alcanzará su mayor difusión en años posteriores. Con respecto al fin de este período en el que abundan las manifestaciones vanguardistas, podríamos dar como fecha aproximada 1935, pero no podemos olvidar la diversidad de ritmos históricos entre los países hispanoamericanos y, en algunos casos, entre capitales y ciudades del interior. Tampoco podemos olvidar que los escritores de estos países tienden a superponer estilos que pertenecen a distintos momentos evolutivos de la historia literaria y europea. Como término genérico abarcador de los diversos «ismos» hispanoamericanos: martinfierrismo o «neosensibles», términos este último de raíz orteguiana (Argentina); atalayismo, diepalismo, euforismo, girandulismo, integralismo, noísmo (Puerto Rico); avancismo (Cuba), estridentismo, contemporáneos (México); auguralismo, «poesía sorprendida», postumismo (Santo Domingo); creacionismo, runru-nismo (Chile); simplismo (Alberto Hidalgo, Perú y Buenos Aires); grupo «Válvula» (Venezuela), entre otros. (Videla, 1994: 25)

<sup>39</sup> Idea abstracta que pretende ser una explicación global (totalizante) de una experiencia histórica o un conocimiento. En sentido literal y etimológico significaría “relato acerca del relato”. Es decir, el meta-relato explica otros relatos dentro de su esquema totalizante,

los casos plantean el desafío de superar las categorías binarias con las que estamos muy acostumbrados a reflexionar. Sobre todo sí nos empeñamos en entenderlas como fenómenos socio-políticos implicados en situaciones específicas de cambio o reacomodo social, o bien, como prácticas culturales<sup>40</sup> con una consecuencia más allá del plano puramente artístico.

En su planteamiento *eurocéntrico*, la *modernidad* concibe al tiempo de forma lineal. Su corolario lo hallamos en la Europa de la ilustración en donde se construye la categoría de *Modernidad* como el proyecto civilizador de alcance mundial que implica una mentalidad diferente basada en la *innovación* tanto tecnológica (desarrollo de la ciencia en términos utilitarios), como política (sociedades laicas, se antepone la razón a la religión, separación de poderes, ciudadanía), económica (capitalismo, mercados abiertos, nuevas geografías tipo “norte / sur” o “metrópolis / periferia”), social (nuevos actores, llamativamente la *clase obrera* y, después, las clases medias) y cultural (hombres libres que se hacen a sí mismos, identidades nacionales), y que descansa en una visión desarrollista de la historia donde la idea del progreso se comporta como un utópico punto de llegada positivista, obviamente.

No obstante, a lo largo del siglo XX surgieron diversos puntos de vista críticos a ese meta-relato como Habermas, Touraine, etc. Un autor especializado en esos discursos críticos es Marshall Berman quien resume a la *condición moderna* como una vida de paradojas y contradicciones pues se basa en una especie de conciencia práctica sobre el presente que es producida y reproducida por los individuos y por los movimientos sociales a través de la interacción específica entre modernización (procesos de cambio y desarrollo social más concretos y objetivos) y el modernismo (diversas respuestas culturales,

---

<sup>40</sup> En un sentido particular, se entiende por «vanguardias» una serie de movimientos, de acciones, a menudo colectivas (a veces individuales), que agrupando a escritores o artistas se expresan por manifiestos, programas y revistas y se destacan por un antagonismo radical frente al orden establecido en el dominio literario (formas, temas, lenguaje, etc.) y –a veces– en el plano político y social. Esta revolución trasciende con frecuencia lo estético y mira también a las costumbres y a la ética. El fenómeno vanguardista tiene múltiples expresiones que –aunque con ejes comunes– se diferencian en el plano expresivo. Por esta multiplicidad de manifestaciones, el vanguardismo es algo más que un estilo en sentido estricto. No se puede –sin embargo– hablar de un período o de una época de este signo porque, a pesar de su importancia, las expresiones vanguardistas coexisten con otras tendencias literarias en obras y en autores de esa época. Los movimientos vanguardistas tiñen una época pero no la monopolizan (Videla, 1994: 22) .

ideológicas y reflexivas a la condición contemporánea<sup>41</sup> y especialmente a la cuestión de aquello que debe hacerse aquí y ahora) y que en periodos de agitación o crisis –como aseveró Marx- todo aquello que alguna vez fue sólido parece desvanecerse en el aire (Berman, 1982: 83).

Parte de esa contradicción reside en que la experiencia moderna sigue abonando la idea de un tiempo pasado, algo que no es más y que se propone superar, uno presente (actualidad), para ser crítico, vivir y crear; y uno futuro, que puede ser incierto, promisorio o desolador y del que pueden derivar utopías o distopías. El presente viene en gran medida representado por lo nuevo o bien por lo que está por llegar (futuro) y quienes se han dicho militar con más fervor de ese presentismo han sido los vanguardistas de quienes con certeza podemos decir que antes fueron modernos, en el sentido en que ambos se sustentan en la *experiencia del tiempo presente*, en una interpretación de la época que vivieron y de su situación cultural como diferentes respecto a otros momentos y contextos. Con la vanguardia surgió la creencia de que la llegada de un nuevo tiempo exigía la aparición de unas formas absolutamente nuevas de creación artística. A este respecto, Habermas señala que:

La vanguardia se ve a sí misma invadiendo territorios desconocidos, exponiéndose al peligro de encuentros inesperados, conquistando un futuro, trazando huellas en un paisaje que todavía nadie ha pisado. Pero ese volcarse hacia delante, esta anticipación de un futuro indefinible y ese culto de lo nuevo, significan, en realidad, la exaltación del presente (...) Este valor nuevo atribuido a la transitoriedad, a lo elusivo y efímero, la celebración misma del dinamismo, revela una nostalgia por un presente inmaculado y estable (Habermas 1989: 133).

No es casual que el contenido militar del término vanguardia sugiera cierta marcha de aproximación o exploración de terrenos espinosos que están por descubrirse. Varios de estos artistas buscaron dilatar los umbrales estéticos mediante el ejercicio de una actividad experimental, rotulada con fórmulas y expresiones provenientes de la tecnología científica e industrial. En términos puramente literarios, buena parte del hermetismo lingüístico, formal y estilístico que conllevaban su experimentación, devinieron en una de las características más notorias de la vanguardia. Un amplio espectro crítico internacional, desde el inglés

---

<sup>41</sup> Es claro que en este caso Berman se refiere a la condición contemporánea como aquella que surge de la reflexión crítica del aquí y ahora en cualquier periodo histórico, más puede resultarnos de interés para nuestra comprensión sobre los movimientos literarios en Latinoamérica que el ingreso a la “contemporaneidad” suele ubicarse con las manifestaciones de ruptura de las vanguardias con respecto al modernismo y el simbolismo literario, como es el caso del estridentismo mexicano (Osorio, 1983: 55).

William Empson al ruso Victor Schklovski, consideraba que la poesía - tendía a desarrollar un lenguaje equívoco, en su búsqueda de efectos de "ambigüedad". Ello contribuyó a marcar al arte y la literatura de vanguardia con un dejo de impopularidad (Gordon, 1989: 1092).

Sin embargo, las vanguardias, paralelo a su discurso se articularon participando de procesos específicos: sociales, políticos, culturales de su momento que sirvieron de material para su interpretación crítica y que derivó en diversas respuestas culturales para un actuar aquí y ahora. De ahí, varios hechos que a menudo son observados como contradictorios, como la apuesta de los dadaístas hacia cierta forma de balbuceo primitivo, que el cubismo de Picasso retome ciertos elementos de las máscaras africanas y que en el caso de las fotografías de Modotti, a pesar de retratar cables de luz, máquinas de escribir, gradas de estadio, sus imágenes muestren cuidadosas composiciones que más bien remiten a un afán de restablecimiento de una armonía perdida. Las vanguardias combinan tiempos y estrategias, y es así como nos explicamos las combinaciones de vanguardia regionalista, internacionalista y universalista, estética y político-social, estos atributos se funden con frecuencia o – al menos– coexisten en los grupos de avanzada.

El arte fusiona y refracta –tiempos, estilos, experiencias- esto quizá sea la base misma de la creación y por tanto no exclusiva de los vanguardistas<sup>42</sup> pero éstos, en su perorata, son los que han querido romper con más fuerza esa idea, sobre todo en su enunciación de romper con el pasado. En el caso de los estridentistas, me ha parecido, ese pasado refiere principalmente a una tradición decimonónica literaria que se quiere superar, por ser depositaria de una ética burguesa que ya no generaba sentido para ciertos artistas jóvenes y también, de algún modo, al pasado inmediato, representado por la guerra y avatares del conflicto revolucionario, y a una sensación de rezago o atraso frente a los países más industrializados.

---

<sup>42</sup> Pensemos, por ejemplo, en las influencias árabes en Ramón López Velarde, o en el haiku japonés apropiado y distribuido por José Juan Tablada.

Hubo una serie de graves razones acumuladas durante el XIX que abonaron la base del ser vanguardista (de Michelli, 2002). Una de ellas se encuentra en las contradicciones tempranamente percibidas entre nacionalismo cultural y las promesas de la mundialización. Ambas son construcciones *modernas* y sus paradojas se harán más evidentes en el transcurrir del siglo XX, pero que a inicios de éste, ya comenzaban a mostrar su turbio rostro. En el primer caso, el problema del nacionalismo cultural y sus bases éticas atentaban contra la juventud y la realización de sus ideales: la transformación secular de la fatalidad en destino: la muerte y su traducción en erección de monumentos, intentó transformar a la contingencia en significado (Benedict Anderson, 1983: 29). Los vanguardistas se rebelaron ante ese designio diciendo: no hay nada más arbitrario que la fatalidad, y absurdo que la continuidad en salvación. En ese sentido, la vanguardia es *estratégica*, lo cual es un punto fundamental. Sus declaraciones y posiciones muchas veces persiguen fines concretos que se van adecuando a situaciones y en esa ductilidad hay que saber apreciarlas.

Ahora bien, cuando se habla de *modernidad urbana*, esta suele ubicarse en analogía con desarrollo técnico e innovación tecnológica, suele relacionarse con cuestiones materiales o concretas. Sobre este punto, no sólo basta tener en cuenta que el desarrollo técnico de las sociedades se da en forma desigual y asimétrica sino que esas divergencias son también interpretadas de modos disímiles; y que en algunos casos pueden referir a símbolos e ideas pues el desarrollo técnico y científico va caminando de la mano con una serie de significados e interpretaciones a los mismos cambios que se traducen en identidades, actitudes, etc. lo que hemos mencionado como *modernidad cultural o modernismos* de acuerdo a Berman. A principios del siglo XX ocurrieron eventos fundamentales que impactaron los modos de pensar de sus actores, que se relacionaron estrechamente con el modo de producción mercantil capitalista al mismo tiempo que con su crisis después de la Gran Guerra y el paso a la necesidad de un nuevo modo de producción socialista a partir de 1917 (Osorio, 1983). Poco a poco fragmentos de la sociedad se percataron que podían recurrir a ideas y a conductas novísimas como: la facticidad instantánea del presente (el aquí y ahora), la presencia avasalladora de la velocidad, la incesante transformación mutua de la materia y la energía, y la noción de simultaneidad, es decir, la confluencia en la mente de una diversidad de vivencias, recuerdos, evocaciones, ilusiones y proyecciones reunidas sin distinción ni orden alguno, así mismo, podían ser



críticos o “revolucionarios”, y para el caso, “cosmopolitas”, “más americanos”, etc. con nuevas herramientas.

Según Leopoldo Zea,<sup>43</sup> Latinoamérica (especialmente México, Chile, Uruguay, Argentina) desde finales del siglo XIX presenció un violento tránsito al capitalismo con consecuencias como: crecimiento demográfico y urbano, crecimiento de la inmigración (campo – ciudad), nacimiento del proletariado urbano, aceleración de la vida social, la aparición del "isocronismo"; es decir, la coexistencia de varios espacios o fases temporales en Hispanoamérica, y la subordinación económica a las potencias occidentales, capitalistas e imperialistas. Latinoamérica se convirtió en proveedora de materias primas para todo el mundo y al regresar a los países los bienes manufacturados se creó una impresión de riqueza falsa, es decir, se consumía como los europeos, pero no se producía como ellos, y por lo tanto, no había desarrollo. Las ciudades se europeizaban y se identificaba fuertemente a Europa con la *civilización*, lo cual es en realidad una herencia romántica. La importancia de las ciudades trajo como consecuencia el cosmopolitismo y con ello cierta forma de idealización a la *ciudad*. No obstante, la ciudad presentó distintas problemáticas como el crecimiento poblacional y la concentración de actividades derivados del periodo de industrialización, así como los cambios provocados por las nuevas tecnologías, lo que también dio lugar a nuevos modos de pensar a las ciudades, que encarnaban la contradicción de ser centros de atracción de las personas por el trabajo y los modos de vida que ofrecía, al mismo tiempo que, mostró dificultades para resolver graves problemas de hacinamiento, insalubridad, falta de empleo, etc. (Sánchez, 2008: 17).

Fue así como la modernidad urbana en nuestros países se establece entre la idealización y el rezago, como una promesa que no termina de llegar. De la ubicación e interpretación a dichos problemas surgirían respuestas diversas de actores sociales, entre ellos intelectuales y artistas, capaces –desde su suelo- de dar significado y alternativa a la serie de cambios y problemáticas con los que se comenzaba a recubrir el horizonte urbano.

---

<sup>43</sup> En el artículo “Siglo XX. Modernismo y vanguardia”: <http://academics.hputx.edu/modlang/LHModYVanguardia.html>, última consulta noviembre 2013.

La dependencia o independencia de la cultura y –más específicamente– de la creación y la crítica literarias se relacionan consciente o inconscientemente, voluntaria o involuntariamente, con la dependencia o independencia política y económica. La maduración de una independencia global, propuesta como objetivo, no implica la negación de elementos constituyentes de la identidad histórica hispanoamericana, como las raíces europeas, particularmente ibéricas, ni tampoco la postulación de un aislamiento que también negaría el ingrediente cosmopolita y dialógico de la cultura americana (Videla, 1994: 29).

El punto abordado en la cita de Videla es fundamental a la hora de intentar tejer puentes entre la producción artística –para este caso de la vanguardia estridentista– con la *cultura y las identidades urbanas*. Se trata de reconocer la cualidad dialógica en el arte, esto no es ubicarlo como un hecho única y netamente ideológico,<sup>44</sup> sino en relación con éstos, y desde donde se libran batallas pero también desde donde ocurren complejas transacciones simbólicas, préstamos y reproducciones de la cultura, precisamente por participar de ella y alimentar sus creaciones con base a ésta. Los artistas no son átomos aislados que no conviven ni participan de lo social, y esto lo sabían muy bien los vanguardistas.<sup>45</sup> En el presente trabajo hemos considerado que sí concebimos, el *ser vanguardista estridentista*<sup>46</sup> como una construcción identitaria, forzosamente nos ubicamos dentro del marco de cultura, el cual debemos reconocer no es un lugar neutro, es un lugar donde se llevan a cabo enfrentamientos simbólicos, donde las ideologías de clase, raza, etnicidad, sexualidad, nacionalidad y género tratan de imponer su hegemonía de cara a las minorías (Stuart Hall, 2007: 13).

---

<sup>44</sup> Existen valiosas aportaciones a la literatura como hecho ideológico y que sobre todo en Latinoamérica ha constituido una veta de análisis muy fértil. Entre estos estudios destaca *La ciudad letrada* de Ángel Rama (1984) y los diversos trabajos críticos de Nelson Osorio sobre las letras hispanoamericanas, descolonización y transculturación son preocupaciones en ambos. En realidad, sus trabajos responden a una larga tradición ensayística sobre «el ser de lo americano», en relación con la «identidad cultural hispanoamericana», que tiene hitos sobresalientes en el pensamiento de José Martí, Fernando Ortiz, Andrés Bello, Eugenio María Hostos, José Enrique Rodó, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Rómulo Betancourt, Bernardo Canal-Feijóo, Arturo Uslar-Pietri, Leopoldo Zea, entre otros pensadores americanos.

<sup>45</sup> Otra cosa muy diferente sería negar que en las obras vanguardistas como tal es muy importante la interpretación por parte del observador, de hecho, podríamos decir, que esa mirada las completa, por tanto, visiones netamente contextualistas son también limitadas.

<sup>46</sup> Sobra decir que esto remite a cualquier cosa menos a una categoría dura y que ha sido muy clarificada por estudiosos del tema, entre ellos el libro antes citado de *Identidades Urbanas* de Sergio Tamayo y Kathrin Wildner.

Con base a estas disquisiciones, podemos colegir: que las vanguardias latinoamericanas en general y la estridentista en particular poseen un habla tanto propia como compartida gestada en relaciones dialógicas de intercambio cultural (occidental) y que cuando éstas se tocan -por ubicarse en circunstancias diferentes y desiguales-, tenderán a adaptarse, transformarse y adquirir un rostro propio. Las referencias a la modernidad urbana en las obras vanguardistas son *representaciones* de un proceso complejo que posee distintas caras y en el caso de las obras estridentistas es ante todo tamizado por la percepción de poetas y artistas plásticos portadores de bagajes (identidades, nacionalidad, posición social), cargada de deseos, temores, idealizaciones, y por tanto dichas representaciones tampoco son unívocas ni simples homologaciones a realidades concretas.

## Capítulo 2.-El GESTO ESTRIDENTISTA

La forma en sí ya es un contenido. Esto parecen haberlo sabido muy bien los vanguardistas quienes encontraron una tesitura excepcional para hablar del absurdo, del exilio existencial y de la condición amarga a través de la risa. Esta intuición fue más o menos compartida por artistas vanguardistas dadaístas, surrealistas y por supuesto, los estridentistas quienes lograron un estilo vanguardista *a la mexicana* a través de su tono y en el que combinaron las influencias de otras vanguardias con expresiones del pasado prehispánico y de la cultura popular y de masas del México de los años 20's.

Tanto estridentistas como sus estudiosos han expuesto el tono irreverente como un atributo destacado no solo para caracterizar sino para definir a la vanguardia que desde su nombre genera ruido.<sup>47</sup> Arqueles Vela, por ejemplo, en 1923 apuntó en “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, publicado en *Irradiador*:<sup>48</sup>

“El estridentismo no es una escuela literaria, ni un evangelio estético. Es simplemente un gesto. Una irrupción del espíritu contra el reaccionarismo intelectual.” (Vela en *Irradiador*. Revista de Vanguardia Num. 2, del año 1923)

El tono viene siendo la versión sonora del gesto. Si gesto nos remite a mueca, guiño, sobre todo a una acción realizada con el cuerpo, el tono nos remite exclusivamente a una inflexión de sonido y ambos a una cuestión de forma, de actitud o comportamiento, a un modo de ser.

Luis Mario Schneider citando a Maples Arce es embajador de una expresión iniciática para los interesados en el estridentismo que sintetiza lo previamente expuesto y que conforma el universo semántico más socorrido para comprender a la vanguardia:

---

<sup>47</sup> Serge Fauchereau sostiene que el vocablo estridentismo proviene del poeta francés Jules Laforgue (Fauchereau, 2012: 47). Y Francisco Javier Mora aventura la hipótesis de que el término estridente pudo haber sido tomado de un soneto de Valle-Inclán, publicado en Madrid en 1919 (Mora, 1999:39). Por otra parte, Teresa del Conde en una reseña titulada “Irradiador: contribución estridentista” de *La Jornada* del 5 de febrero del 2013 apunta: “Mencionando a Theodor Adorno, se hace ver que lo que el estridentismo intenta rescatar es “el elemento disonante” en su pureza (eso pareció ser una moda de época y habría que relacionarlo con la historia de los inicios de la radiodifusión) y que hay un rasgo compulsivo en el término estridentismo”. Véase <http://www.jornada.unam.mx/2013/02/05/cultura/a06a1cul>, última consulta: noviembre del 2013.

<sup>48</sup> Las menciones a *Irradiador* provienen de su edición facsimilar, editada por Espejos de la Memoria, Universidad Autónoma Metropolitana. Para un entendimiento más cabal de esta publicación véase presentación de Escalante Evodio y Fauchereau.

“El estridentismo no es una escuela, ni una tendencia, ni una mafia intelectual como las que aquí se estilan. El estridentismo es una razón de estrategia. Un gesto. Una irrupción.” (Schneider, 1970: 12).

La irreverencia y la ironía de los estridentistas se han hecho célebres gracias a frases como: “Muera el Cura Hidalgo”, “Abajo San Rafael y San Lázaro”, “Chopin a la silla eléctrica” (presente en el primer y cuarto manifiesto), “Caguémonos en la estatua del Gral. Zaragoza, bravucón insolente de zarzuela, encaramado sobre el pedestal de la ignorancia colectiva” (presente en el segundo Manifiesto de 1923), ¡Viva el mole de Guajolote!. Tales exabruptos contra diversas formas de la cultura oficial y ensalzamiento de aspectos de cultura popular constituyeron tanto el punto de arranque como el tono vanguardista con una estrategia dirigida a descentrar la atención unívoca hacia formulismos que concibieron como obsoletos.

Otra muestra de humorismo estridentista la encontramos en la dedicatoria del libro *El movimiento estridentista* de List Arzubide: “A Huitzilopochtli, manager del movimiento estridentista. Homenaje de admiración azteca”. Esta dedicatoria acerca humor y desmalinchización, que si bien fue iniciada por el modernismo, se propone dar cabida a una expresión polilingüe y polifónica de una sociedad encorsetada por el lenguaje establecido. De ahí la yuxtaposición de regionalismos, neologismos, derivaciones indígenas como caracterizadora de una vanguardia que era al mismo tiempo inventiva y recuperativa.

Es pertinente citar aquí unas líneas de *Irradiación Inaugural*, el texto que abre el número 1 de la revista *Irradiador*, otro modo de acercarnos al uso de la ironía en la vanguardia:

“Es probable que la supraestandarización de todos los sistemas sea para Ud. un ideal suprematista. Ud. es un hombre extraordinario. ¿Sabe Ud.? He aquí el sentido espectacular de una teoría novísima. Ud. es un subversionalista específico en el fondo. Pero Ud. no se entiende a sí mismo: quizá es Ud. todavía un imbécil; Ud. tiene talento. Ahora se ha extraviado Ud. en los pasillos vacíos de su imaginación. Y Ud. tiene miedo de sí mismo. Ud. equivoca la salida y no puede encontrarse. Detective. Fantomas lo cita a Ud. para el hotel Regis. Voronoff reclama glándulas de mono y el estridentismo ha inventado la eternidad. Pero Ud. no entiende una palabra”.

El humor fue entendido, según el investigador Jorge Mojarro (2013), como arma para corroer las convenciones sociales y literarias y asumido, al mismo tiempo, como positiva afirmación de amor a la vida por encima del arte, fue un aspecto de dadá que pasó a formar parte de la actitud estridentista: “Los dadaístas tenían mucho de humoristas y el

humorismo no es más que un afán de no personalizarse”, afirmaba Arqueles en su artículo antes citado. El humor constituyó, sin duda alguna, un elemento clave de los manifiestos estridentistas, usado para desautorizar y deslegitimar a las figuras más respetadas del mundo artístico e intelectual —tanto en las originales crónicas urbanas como en las punzantes notas críticas de Arqueles Vela para *El Universal ilustrado*—. El humor constituyó así mismo un elemento vertebrador que atentó contra el mimetismo servil de la narración tradicional en *Un crimen provisional*, incluido en *El Café de Nadie* (1926). Su tono fue semejante al ritmo de jazz: centelleante, agudo y amorfo.

## **2.1.- Ser joven, ser vanguardista. Prefigurando una identidad urbana**

El estridentismo reunió entre sus filas a integrantes diversos que encontraron en su gesto, afinidad y posibilidades de creación de quienes vale la pena retomar algunos indicios biográficos para comenzar a caracterizarlo.

Manuel Maples Arce (1898–1981), nació en Papantla, Veracruz, creció en Tuxpan y radicó algunos años en la ciudad de Veracruz antes de llegar a ciudad de México donde inició el movimiento estridentista tras lanzar el manifiesto *Actual número 1* en diciembre de 1921; Germán List Arzubide<sup>49</sup> (1898–1998), de origen poblano, fue un activista político además de poeta, periodista y fundador de la revista *Ser y Vincit*, donde dio a conocer poesía modernista, miembro del Partido Comunista Mexicano y, con los años, colaborador en el gobierno de Lázaro Cárdenas; Arqueles Vela (1899–1977), guatemalteco-mexicano, nombrado desde 1921 secretario de redacción en *El Universal Ilustrado*,<sup>50</sup> publicación que derivó en un espacio expresivo para sus pares, y donde contaba con su propia columna en la sección literaria, denominada "Recortes para llenar"; Kyn Taniya (Luis Quintanilla, 1900-1983), nació en París, provino de una familia privilegiada en cuanto a su contacto con personalidades como Amado Nervo, José Juan Tablada, y el escultor Augusto Rodin, y quien desde la infancia cultivó un bagaje que marcó de manera notable su obra como

---

<sup>49</sup> Participó en la revolución, combatiendo en las fuerzas de Venustiano Carranza bajo las órdenes del coronel Gabriel Rojano. En 1920, fue forzado a huir durante la rebelión dirigida por Álvaro Obregón en Agua Prieta.

<sup>50</sup> Revista literaria semanal que publicaba trabajos experimentales de nuevos artistas en los 1920s. Fue un espacio *cultural* de encuentro y muy importante en su papel de órgano difusor de ideas y espacio de encuentro entre jóvenes poetas y escritores.

escritor y su desempeño como diplomático. Publicó los libros de poemas *Avión* (1923) y *Radio* (1924). Fundó el "Teatro del Murciélago" (1924), a imagen del Chauve-Souris ruso, que conoció en Nueva York;<sup>51</sup> Salvador Gallardo (1893–1981) de San Luis Potosí, fue escritor y médico; Germán Cueto (1893–1975) escultor, grabador y titiritero, estudió en España y Francia; Tina Modotti, (1896–1942), modelo y fotógrafa italiana, que en 1922 llegó a México, en donde pronto se relacionó con Diego Rivera y con David Alfaro Siqueiros, modelo de Edward Weston. Su obra fue, en parte divulgada a través de los escaparates estridentistas; Fermín Revueltas (1902-1935) junto con su hermano Silvestre estudiaron en los Estados Unidos de 1917 a 1920 donde su padre los envió con el afán de evitar participaran en la guerra. Primero en un colegio de Austin, Texas y más tarde en Chicago. A su regreso se habían nutrido de las nuevas manifestaciones artísticas de Europa y América del Norte; Leopoldo Méndez (1902-1969) artista visual, participó activamente en distintos grupos artísticos y políticos; Ramón Alva de la Canal (1892-1985) estudió en la Academia de San Carlos y apoyó a Alfredo Ramos Martínez en su escuela de Pintura al aire libre en Iztacalco; Jean Charlot (1898-1979) de origen francés, participó en el proyecto de Diego Rivera *La Creación*, editor de la revista *American Folkways* e ilustrador de varias publicaciones estridentistas y Carlos Noriega Hope (1896-1934) en 1920 fue nombrado director del semanario el *Universal Ilustrado* donde creó “La novela semanal” y abre espacios para jóvenes escritores, entre ellos a estridentistas, Gabriel Fernández Ledesma (1900-1983), pintor que llegó a realizar obras estridentistas y se convertiría más tarde en cofundador de La Liga de Escritores y Artistas Aliados.

Los nombres de dichos artistas firman muchas de las obras estridentistas y desfilan entre las publicaciones que versan sobre estridentismo. Algunos investigadores distinguen entre estridentistas como grupo propiamente dicho y sus compañeros de ruta, por lo que

---

<sup>51</sup> Es curiosa la remembranza que List Arzubide hace de Quintanilla muchos años después: “Quintanilla nació en París, el nada tuvo que ver con el estridentismo [...] Eso del teatro del murciélago era una cosa bastante aristocrática [...] Aunque en realidad como el venía de París conocía a toda la vanguardia europea [...] Véase la entrevista completa de Alejandro Ortiz Bullé Goyri en: <http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/26/222314.pdf>, última consulta enero 2014. Por otro lado, Mora (1999: 160) menciona que la figura de Kyn Taniya debe considerarse en realidad un tanto al margen de los principales estridentistas pues desde sus 21 años trabajó como diplomático fuera de México, se sabe poco de él y la mayor parte de su obra fue escrita en francés, traducida y recopilada por su hija Lourdes Quintanilla Obregón en *Luis Quintanilla. Obra Poética*, México 1986.

quizá conviene matizar que las distintas personalidades estuvieron ligadas en diversas circunstancias al movimiento y algunos de ellos pueden considerarse, en distintos grados, estridentistas. Así, Maples Arce y German List<sup>52</sup> fueron los protagonistas indiscutibles y cuyo empuje, a través de manifiestos, producción poética y proyectos fueron definitorios para el rumbo del movimiento. Otro conjunto de escritores muy cercanos por su coincidencia y cercanía en ciudad de México en el primer momento de la vanguardia como Arqueles Vela<sup>53</sup> fue muy importante para el movimiento sobre todo con la aportación de dos obras capitales de la prosa vanguardista: *La Señorita Etcétera* (1922) y *El Café de Nadie* (1926) y Salvador Gallardo, con su *Pentagrama Eléctrico* (1925) entre otros poemas. Ambos darían vitalidad al movimiento con diversas contribuciones al igual que artistas visuales que unidos por la amistad con Maples y List, quienes también procuraron una participación activa y fecunda ya sea como ilustradores de publicaciones estridentistas o exponiendo sus obras en acciones estridentistas, como las máscaras de Germán Cueto expuestas en 1924 en el Café de Nadie, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas.<sup>54</sup> Ramón Alva de la Canal es uno de los artistas plásticos que colaboraron de modo muy cercano y hasta incondicional con el movimiento. “No se los puede enumerar con precisión” dijo Jean Charlot en la entrevista realizada por Stefan Baciú (1982). En adición a ellos, existió un grupo de artistas que son mencionados en el *Movimiento estridentista* de List Arzubide quienes ayudarían a nutrir el movimiento y más bien a darle difusión, como Jean Charlot quien se consideró a sí mismo como un *estridentista silencioso* en una entrevista realizada por Stefan Baciú<sup>55</sup> y quien, a su vez incluye a de Zayas<sup>56</sup> y a Zárraga (pintor duranguense

---

<sup>52</sup> Quien también se convertiría en historiador del movimiento. Con su libro *El movimiento estridentista* (1926). Escrito cinco años después del primer manifiesto.

<sup>53</sup> “El verdadero prosista del estridentismo” a decir de Schneider y a que junto con Carlos Noriega Hope son los grandes renovadores de la crónica en México (Schneider, 1999: 331). Si bien Arqueles afirmaría tiempo después “Yo, en verdad, no soy un hombre de multitudes ni de manifestaciones. No me gusta mucho la ostentación pública, de manera que yo no participé en ningún manifiesto. Yo más bien hice una propaganda desde el periódico y en las entrevistas que me hacían.” (Vela, 1976: 88).

<sup>54</sup> Considerado el más estridente de los artistas plásticos. Con quien emprendería el primer proyecto editorial estridentista: *Irradiador*, 1923 que cuenta con tres números.

<sup>55</sup> Entrevista en versión electrónica: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/2583/1/196847P447.pdf>, última consulta enero 2014. La entrevista es un recurso interesante si bien cuenta con una imprecisión evidente: la fecha de publicación del primer manifiesto que en realidad ocurrió el 31 de diciembre de 1921.



que vivió largos periodos en Francia), y al chileno Armando Zegrí de filiación vanguardista, quien colaboraría más tarde en *Horizonte*. A estos pueden sumarse, el español Humberto Rivas Panedas quien participó con el ultraísmo español, y Diego Rivera quien manifestó su simpatía por el movimiento al igual que por diversas corrientes vanguardistas de la época. Y otros que no pueden dejar de mencionarse como Enrique Barreiro Tablada (sobrino de Juan José Tablada), Miguel Aguillón Guzmán y Xavier Icaza (autor de *Panchito Chapopote. Retablo tropical*) personajes de letras que producirían obras y una participación importante en la estancia de estridentistas en Xalapa. El estridentismo incluyó a jóvenes artistas con inquietudes compartidas que debido a la relación arte-estado y sus reconfiguraciones de esos años se convertirían en activistas políticos, sindicalistas, funcionarios de gobierno, diplomáticos y simultáneamente poetas, pintores, novelistas que se moverían con versatilidad entre la gestión pública, el activismo político y el arte (Wuest, 2009: 266).

De estas personalidades, podemos resaltar que: a) los *principales* estridentistas no rebasaban los 30 años de edad. Incluso varios comenzaban a vivir sus 20s en 1921, esto nos recuerda a los futuristas que para 1909 contaban con la misma edad y a los dadaístas,<sup>56</sup> ultraístas y otros movimientos que elaboraron también sus proclamas juveniles por esos años; b) la mayoría fueron varones, a excepción de Tina Modotti, asidua a las charlas de café con Weston y otras figuras que nutren las publicaciones estridentistas con sus obras como las de Norah Borges o Lola Cueto más es difícil saber cuánto de participación concreta tuvieron. Lo cierto es que los estridentistas constituyeron un punto de vista eminentemente masculino; c) contaron con trayectorias distintas, fueron originarios de distintos puntos del país y fueron marcados también de distinto modo por un hecho que sacudió en escalas diversas los quehaceres de familias y personalidades de los 1920's: la revolución mexicana y por su contacto con la ciudad de México y otras ciudades del extranjero; d) no obstante, compartieron la pertenencia a una "clase media letrada" en

---

<sup>56</sup> Veracruzano que emigró a Nueva York desde 1907 y fundó su propia galería de arte moderno en 1915, en plena 5ª avenida con quien quien muy posiblemente intercambiaba imágenes e ideas de dicha ciudad.

<sup>57</sup> "Para comprender cómo nació Dadá es necesario imaginarse, de una parte, el estado *de ánimo de un grupo de jóvenes* en aquella especie de prisión que era Suiza en tiempos de la Primera Guerra Mundial, y de otra, el nivel intelectual del arte y la literatura de aquella época". ( Testimonio de Tzara en de Michelli, 2002: 135)

México, en términos de Pierre Bourdieu, fueron personalidades con patente capital cultural lo que no se relaciona forzosamente con capital económico o político.<sup>58</sup> Confluyeron temporalmente y con distintos grados de apropiación en algo que nos resulta pertinente denominar como una identidad urbana<sup>59</sup> ya que compartían una *actitud* frente a un modo de ser joven, de hacer arte y vivir sus vidas conforme a ello, lo que constituyó las bases de su ser urbano, perfiles que encontrarían resonancia en las ideas vanguardistas y que les ayudaron a hacerle frente a las disposiciones oficiales del México de esos años.

Pero vayamos al inicio del estridentismo, que suele ubicarse con el lanzamiento del manifiesto *Actual N° 1*,<sup>60</sup> a fines de diciembre de 1921. Al que podemos considerar una obra individual, en tanto que fue redactada por Manuel Maples Arce; pero también una obra colectiva, en tanto fue producto de inquietudes que trascienden a un ser individual y que manifiestan una adhesión con el *ethos* vanguardista de la época,<sup>61</sup> y que logró reunir en torno a él a cierta comunidad coincidente con inquietudes compartidas.

Dicho manifiesto se integró por un prólogo, catorce puntos y una fotografía en primer plano del autor. El prólogo consta de una fórmula alrededor de la palabra *ÉXITO*, que manifiesta irreverencia frente a un orden patriótico y religioso. Del mismo modo, la

---

<sup>58</sup> El capital cultural de una familia nos dice Bourdieu crece y es acumulado por ésta en la medida en que la misma considera importante o valiosa la educación, esto genera una posición de cierta ventaja, una nobleza y una diferenciación social. List Arzubide por ejemplo, confesaría que a los seis años ya era un devorador de libros (Mora, 1999:) historia similar contaría Maples Arce en sus memorias. Véase la siguiente reseña: “Capital Cultural, Escuela y Espacio Social” de Bourdieu Pierre de en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31602809>, última consulta enero 2014.

<sup>59</sup> Para una discusión amplia sobre las identidades urbanas véase el libro *Identidades Urbanas* 2005, Sergio Tamayo y Kathrin Wildner (Coords.) En particular el apartado “Espacios e identidades” en donde se explica que el estudio de las identidades urbanas es una manera de comprender cómo la gente se organiza, social y espacialmente, se identifica entre sí, se enfrenta y lucha, e interpreta su posición social y espacial, las acciones y estrategias que adopta (32 p.).

<sup>60</sup> Todos los fragmentos del primer manifiesto provienen del libro de Luis Mario Schneider, *El estridentismo. La vanguardia literaria en México* (2007: 3-13).

<sup>61</sup> Es decir, con cierta identidad, rasgos o personalidad asociados a la vanguardia que es el nombre colectivo para las diversas tendencias artísticas (los llamados *ismos*) que surgen en Europa en las dos primeras décadas del siglo XX. Son los comienzos de un hondo cuestionamiento de valores heredados y de una nueva sensibilidad que se propagará por el mundo en la década de los veinte y que discutiremos con mayor profundidad en líneas posteriores.

palabra *Esquina* y *se prohíbe fijar anuncios* expresa una rebelión frente al orden jerárquico ciudadano, puesto que *Actual 1* se colocó en muros de la ciudad de México (Schneider, 2007).



Ilustración I. Primer manifiesto de vanguardia impreso en México (1921). Donde podemos notar el afán de darle un valor visual a la letra no sólo literario y también donde se aprecia el “dandysmo” de Manuel Maples Arce. Imagen de libre circulación en internet. Reproducido de : <http://cronicasbarbituricas.blogspot.mx/2010/10/mexico-ilustrado-receta-feroz-y.html>, última consulta noviembre 2013.

Meses antes, de la redacción, impresión y colocación del primer manifiesto en los muros de la ciudad de México, se había celebrado el centenario de la consumación de la Independencia, por disposición de Obregón donde tuvieron lugar una serie de festejos con el objetivo principal de cimentar un espíritu nacionalista en el pasado indígena, pero sobre todo de hacer constar al mundo que el país se encontraba en plena paz.

Las actividades del festejo constituyen una pieza interesante para observar el manejo ideológico en el discurso de la historia nacional y de las actividades culturales de los

primeros años del gobierno posrevolucionario donde queda manifiesta la “fabricación y falsedad” de dichas actividades. Por ejemplo, destaca un concurso de belleza organizado por el periódico *El Universal*: el de la “India Bonita” en el que se convocaba a las jóvenes indígenas para participar por ser reconocida como la india más bonita. De acuerdo con lo indicado en la convocatoria, además de un premio en efectivo por tres mil pesos oro nacional, la ganadora sería apadrinada en acto público por gente de “reconocida posición social”, y fungiría como reina durante los festejos del primer centenario de la consumación de Independencia. El concurso de la india bonita fue concebido como un acto inclusivo de los diferentes grupos sociales, y además, para valorar y exaltar al indígena, lo cual se adecuaba perfectamente al proyecto nacionalista posrevolucionario. Así mismo, se convocó a un concurso literario. La convocatoria se abrió con tres géneros (poesía lírica, canto épico a la Independencia y cuento original) y dos temas históricos: la obra civilizadora de los conquistadores españoles, y ¿debe ser reivindicada y justificada la figura de don Agustín de Iturbide? El primero quedó desierto por no recibirse ninguna propuesta, mientras que Juan de Dios Robledo, político jalisciense, fue el ganador del concurso sobre la reivindicación de Iturbide (Esparza, 2010: 26-27).

De esos festejos como antecedente cercano es que podemos explicarnos varios exabruptos presentes en el primer manifiesto, a saber: “Muera el cura Hidalgo”, “a los que aún no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas”, “a los que aún no se han corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público soez y concupiscente”, “a los que no se han descompuesto en las eflorescencias lamentables y mefíticas de nuestro medio nacionalista con hedores de pulquería y rescoldos de fritanga, a todos esos, los éxito en nombre de la vanguardia actualista de México, para que vengan a batirse a nuestro lado en las lucíferas filas de la “decouvert” de los estridentistas”.

Meses antes, en mayo de 1921 en Morelia, irrumpió un grupo de “socialistas” en medio de una marcha de católicos. Un hombre gritó: “¡no queremos más engaños! ¡abajo los curas! ¡Viva la revolución social!” y una muchedumbre se lanzó hacia el templo donde “se apoderaron de una imagen de la Virgen de Guadalupe y la hicieron pedazos” (Esparza, 2010:28). Podríamos decir que existía un ambiente de indignación generalizado en diversas

segmentos de la sociedad; y esto puede ser muy comprensible: recientemente se había derrocado a una dictadura, lo que había sido posible gracias a la lucha (y muerte) de muchas personas; integrantes sobre todo de las clases populares, campesinos e indígenas. Era preciso ver los cambios. No obstante, Obregón como Iturbide un siglo atrás, había vencido a los ejércitos campesinos. Consciente de que un golpe militar y no un movimiento popular lo había llevado al poder, inventó que todas las rebeliones anteriores desembocaban en una sola a la que llamó revolución mexicana (Pacheco, 2001),<sup>62</sup> la batalla no estaba terminada entonces y esto podríamos pensar era palpado por muchos grupos que por sus diferencias no compartían modos de ver ni mucho menos planes de acción, pero que sí percibían la “doble moral” del gobierno.

Entre las intenciones del primer manifiesto, se encuentra la de declarar una postura, una diferencia ante las formas de hacer arte, ante un clima intelectual y social. Es una crítica amplia: “*mientras que todo el mundo que está fuera del eje*” evidencia un hartazgo, una indignación; al mismo tiempo se enuncia la estrategia de un grupo específico: jóvenes artistas independientes a favor de lo nuevo, y de sus símbolos y con ello la investidura de una identidad distinta y aparte. El gesto inicial de Maples Arce da cuenta de su inconformidad no sólo académica sino de una usanza política. Es una denuncia y una crítica del estado del arte y del de la política en el país. No obstante, como poeta y artista, su postura fue ante todo anti-académica y se sustentó en una férrea crítica al modernismo literario que concibió como la tradición decimonónica a superar y desde ese terreno decidió dar la batalla.

En el caso mexicano, y tal como se expuso en la nota introductoria que precede este apartado, el distanciamiento que pretenden los estridentistas se da, con las personalidades modernistas que representaban la forma expresiva dominante durante el porfiriato y a rivalidades vigentes: la querella personal que mantuvo Maples Arce con Salvador Novo, integrante del grupo de los Contemporáneos, quienes tenían el apoyo de Vasconcelos y a quien Maples Arce criticó de diversas formas, entre ellas por medio de una

---

<sup>62</sup> Sin número de página. Artículo publicado en *Letras Libres* consultado en su versión electrónica: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/lopez-velarde-hacia-la-suave-patria>, última consulta enero 2014.

fervorosa homofobia que hoy no deja de parecer disonante, y que desde ese momento le aseguraba una hosca recepción por parte de Novo y su grupo (González, 2001).

Al respecto la siguiente cita del libro *Movimiento estridentista* de List Arzubide:

Desfiló la Capital escoltada por ecuestres afanes, embanderados de futuros asaltos: era necesario rescatar a Vasconcelos plagiado por los maricones que rumiaban el premio Rokefeller (sic) - \$500.000 un hombre preñado-. Había que utilizar en las construcciones citadinas, las cuatro piedras que en los ángulos de la Secretaría de Educación, lucían los ojos hueros de estupidismo (sic) ante las ascendentes arquitecturas de Diego Rivera y de Jean Charlot. Era necesario curar por la fatiga a los histéricos, posesos de todos los miedos de la vida al viento de la gasolina, que consolaban sus puerperales livideces meciéndose en la cuna del presupuesto, y olvidaban el coco del talento, haciendo sonar las baterías culinarias de las alabanzas (List Arzubide, 1981: 50).

Por tanto, con el primer manifiesto es posible leer la prefiguración de una identidad que se construye por medio de la demarcación de fronteras con aquello que no se es (en este caso, reproductores del discurso nacionalista oficial, poetas modernistas, simbolistas o secuaces/ Contemporáneos, ni homosexuales) y lo que sí (artistas jóvenes, experimentales, heterosexuales, cosmopolitas, vanguardistas) al realizar un esfuerzo de proximidad/distancia/síntesis evaluando una realidad nacional, cultural y un clima internacional.

Las indagaciones sobre las influencias “de afuera” con las que el gesto estridentista postuló su *vocación cosmopolita* cuenta ya con varias aproximaciones. Son cruciales para entender la constitución del grupo y por ello conviene comenzar reparar en ciertas relaciones. Luis Mario Schneider, afirmó que el estridentismo -a imitación principalmente del futurismo- daría sus primeros pasos y que a medida que la revolución mexicana comenzaba a fusionarse con su ideología fueron delienando sus diferencias (Schneider, 2007: V). Esta declaración que puede ser hoy limitada, se iría ampliando, gracias a las crónicas, memorias y análisis de otros autores quienes ubican en un lugar destacado al ultraísmo español (Cfr. Mora, 1999: 48 y Reyes Palma, 2006: 6), que fuera el centro irradiador de París y que sostuvo una compleja red de relaciones entre escritores hispanoamericanos. Huidobro, con su creacionismo, incluye desde Europa a través del ultraísmo español, de sus propios libros y del intercambio epistolar. Otro lugar destacado para pensar las influencias son los mexicanos que regresaron a México después de haber vivido en el extranjero. Una referencia muy sugerente es el manifiesto de David Alfaro Siqueiros

(1921). Hay que tomar en cuenta que tanto Rivera como Siqueiros estuvieron en Europa antes de su regreso a México y durante su permanencia en Italia se familiarizaron con el arte de Carlo Carrà<sup>63</sup> esto es sostenido por Jean Charlot en una entrevista que le otorga a Baciú: “Creo que al regresar a México los dos llevaban en sus valijas varios manifiestos futuristas de Marinetti. Esto influyó de tal manera, que Siqueiros llegó a publicar su propio manifiesto en 1920 o 1921”<sup>64</sup> (Baciú, 1968: 452).

Similitudes, a la vez que diferencias con otras vanguardias se pueden detectar en las producciones estridentistas. Si se intenta comparar fragmentos de manifiestos, las diferencias quedan más claras. Léase por ejemplo, en el fragmento IV de *Actual I*:

“Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapasón propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente -Ruiz Huidobro- junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de la grandes ciudades palpitantes, las bluzas (sic.) azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida; toda esta belleza del siglo, tan fuertemente intuida por Emilio Verhaeren, tan sinceramente amada por Nicolás Beauvuin, y tan ampliamente dignificada y comprendida por todos los artistas de vanguardia. Al fin, los tranvías han sido redimidos del dictorio de prosaicos, en que prestigiosamente los había valorizado la burguesía ventruda con hijas casaderas por tantos años de retardarismo sucesivo e intransigencia melancólica, de archivos cronológicos...”

---

<sup>63</sup> Quien junto con Marinetti impulsaría el movimiento futurista italiano. En 1899, estuvo en París, decorando diversos pabellones para la Exposición Universal.

<sup>64</sup> Se refiere aquí al Manifiesto publicado en 1921 en la revista *Vida Americana* en Barcelona, donde Siqueiros expone Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana: I. Influencias perjudiciales y nuevas tendencias, II. Preponderancia del espíritu constructivo sobre el espíritu decorativo o analítico. III. Abandonemos los motivos literarios, ¡hagamos plástica pura!, en el que escribe sobre las propuestas artísticas que tenía pensadas y que creía convenientes para América pedía una «renovación espiritual» al tiempo que el regreso de las virtudes de la pintura clásica, mientras infundía este estilo con «nuevos valores» que reconocían la «máquina moderna» y los «aspectos contemporáneos de la vida cotidiana». El manifiesto también reivindicaba que un «espíritu constructivo» es esencial para un arte con sentido, que se alza por encima de la mera decoración o temas falsos o fantásticos. A través de este estilo, Siqueiros tenía la esperanza de crear un estilo que enlazara el arte nacional con el universal. En su obra así como en su escritura, buscaba un realismo social que aclamara a los pueblos proletarios de México y el mundo al mismo tiempo que evitaba los clichés del «primitivismo» y el «indianismo» a la moda. Se puede consultar dicho manifiesto en el siguiente link: <http://tecnne.com/arte-y-diseno/siqueiros-manifiesto-barcelona/>, última consulta diciembre 2013.

Y los siguientes puntos del manifiesto futurista:

4. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo. [...] un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia. 5. Queremos ensalzar al hombre que lleva el volante, cuya lanza ideal atraviesa la tierra, lanzada también ella a la carrera, sobre el circuito de su órbita. 6. Es necesario que el poeta se prodigue, con ardor, boato y liberalidad, para aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales (Marinetti, 1909).

Este ejemplo nos sirve para destacar 1) que del futurismo, se retoman algunas imágenes, por representar novedad y cosmopolitismo con respecto a la imaginería del pasado. Ésta es traspuesta de modo un tanto superficial en los delirios vanguardistas del joven Maples Arce, quien tiempo después afirmaría: “Yo preconizaba un cambio en la expresión, pero sobre todo en las imágenes, de las que hacía depender el misterio de la poesía de aquellos años”(2010:83). 2) El tono de Marinetti se percibe más acartonado y lacónico, más serio y destructivo; mientras que el de Maples está lleno de, paradójicamente, *sentimentalismo* por las máquinas. Este es advertido en el uso indiscriminado de ciertas palabras como “emociones”, “emocionante y conmovida”, “sinceramente amada”, “ampliamente dignificada” etc. Las intuiciones futuristas que abraza Maples Arce son mezcladas con una forma en que es posible notar ciertas reminiscencias modernistas,<sup>65</sup> y cómo no, sí se había formado y expresado a través de ellas.

En el inciso I, podemos leer:

“Mi locura no está en los presupuestos. La verdad, no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros. La vida es sólo un método sin puertas que se llueve a intervalos. De aquí que insista en la literatura insuperable en que prestigian los teléfonos y diálogos perfumados que se hilvanan al desgaire por hilos conductores.”

El loco es aquel que habla, escribe y piensa sobre lo que sus coetáneos no son capaces de comprender, que transgrede un orden establecido. Lo que se relaciona con la visión de André Bretón descrita en el primer manifiesto surrealista en 1924: “Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su

---

<sup>65</sup> Para profundizar en el tema de las continuidades en la literatura estridentista, Véase Escalante, Evodio (2002) quien afirmaría que: “Pese al énfasis desmelenado de sus proclamas, nunca lograron los poetas estridentistas liberarse de los patrones métricos caros a sus antecesores del modernismo” (71 p.) Escalante, hurga también, en plano puramente poético, en la filiación de algunas formas literarias tradicionales como el uso del verso alejandrino y de las trazas románticas en Maples Arce.



imaginación, en el sentido que ésta les induce a quebrantar ciertas reglas, reglas cuya transgresión define la calidad de loco”. Maples Arce parece situarse dentro de esta tesitura apelando por la inclusión de la emoción y la perspectiva individual a los acontecimientos que están sucediendo a la par que transcurre la existencia, y que no están siendo valorados de tal forma por una generación anterior de intelectuales y artistas.

[...] es necesario, y esto contra la fuerza estacionaria y afirmaciones rastacueras de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucar los ‘switchs’[...]”.

También podemos interpretar esa locura como una vital carcajada que puede ser compartida con aquellos que acepten y entiendan el código. “La verdad, no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros”, en otros términos: no puedo pensar al mundo sin mí al mismo tiempo que no puedo *ser* sin apropiarme de ciertos símbolos de ese mundo. “La literatura que prestigian los teléfonos y diálogos perfumados” da pie a lo que sería una constante en la poesía estridentista: *la sucesión de imágenes equivalentes que sugieren estados emotivos* y a las expresiones condensadas de la vida moderna. Un modo de sortear la fragmentación de la experiencia a través de la subjetividad y la expansión de los sentidos en un mundo que devenía cada vez más en un mundo mecánico.<sup>66</sup> Con respecto a ello la afirmación de Arqueles Vela:

El comprimido estridentista de Manuel Maples Arce, publicado en la primer hoja de Actual no hace especulaciones sobre un arte estridentista. Excita a los intelectuales jóvenes a hacer un arte personal y renovado, fijando las delimitaciones estéticas. A destruir las teorías equivocadamente modernas. A hacer poesía pura. Sin perspectivas pictóricas. Sin anecdotismo. Una poesía sincera, sin ordenar la emoción que es siempre desordenada. Las tendencias antiguas sujetaron la emoción a un esquema, a un itinerario para presentarla como una obra de equilibrio arquitectónico, de orfebrería y no como una obra imaginal y emocional. Toda esa literatura está basada en una ecuanimidad que no tiene la

---

<sup>66</sup> Cabe aquí mencionar que desde fines del xix, ubicamos el desarrollo de la Segunda Revolución Industrial, cuyos elementos más sobresalientes fueron: la aparición del motor de combustión interna, la utilización del petróleo y la electricidad como fuente de energía, en sustitución del vapor, el desplazamiento del hierro por el acero, como la principal materia prima, el crecimiento de la industria química, reflejado en la aparición de los textiles sintéticos y la producción de colorantes, y el auge de la automatización del trabajo fabril, gracias a la producción en serie y el trabajo en cadena. Esta revolución técnico-científica, también fue cultural pues gracias a los inventos como el fonógrafo en 1891, el cinematógrafo en 1895 (Lumière, Méliès), los aviones de los hermanos Wright en 1902-1903, el modelo T de los automóviles Ford en 1908, el perfeccionamiento del telégrafo en 1909 por Marconi, el crecimiento de la radiodifusión en los años veinte y treinta, y el surgimiento del cine sonoro en 1928 (Ceballos, 2000: 128 p.), también se promovían nuevos imaginarios, nuevos canales de expresión y hábitos de consumo.

vida. Lo real y lo natural en la vida es lo absurdo. Lo inconexo. Nadie siente ni piensa con una perfecta continuidad (Arqueles Vela, 1923).

Se pueden trazar paralelos también con otros manifiestos y eventos más próximos, no sólo en tiempo sino en idioma e idiosincracia pues tenían en común al castellano. Por ejemplo, los manifiestos ultraístas, el español publicado por primera vez en la revista *Grecia* en 1919 y el argentino, dado a conocer el 1º de diciembre de 1921 en la *Hoja Mural Prisma*,<sup>67</sup> es decir, previos a la publicación a *Actual 1*.

“Los que suscriben, jóvenes que comienzan a realizar su obra, y que por eso creen tener un valor pleno, de afirmación futura, de acuerdo con la orientación señalada por Cansinos Assens en la interviú que en diciembre último con él tuvo X. Bóveda en *El Parlamentario*, necesitan declarar su voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria: el novecentismo. “Respetando la obra realizada por las grandes figuras de este movimiento, se sienten con anhelos de rebasar la meta alcanzada por estos primogénitos, y proclaman la necesidad de un *ultraísmo*, para el que invocan la colaboración de toda la juventud literaria española. Para esta obra de renovación literaria reclaman, además, la atención de la prensa y de las revistas de arte. “Nuestra literatura debe renovarse; debe lograr su *ultra* como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político. Nuestro lema será *ultra* y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán. Por el momento, creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una revista, que llevará este título de *Ultra*, y en la que sólo lo nuevo hallará acogida. Jóvenes, rompamos por una vez nuestro retraimiento y afirmemos nuestra voluntad de superar a los precursores.” (*Grecia*, 1919)

Mientras que en la *Hoja Mural Prisma*, se lee:

ULTRA.- Nosotros los ultraístas en esta época de mercachifles que exhiben corazones disecados i plasman el rostro en carnavales de muecas –queremos desanquilosar el arte. Lícito i envidiable como cualquier otro placer es el que motivan las palabras eficazmente trabadas, mas hai que convenir en lo absurdo de honrar los que le venden, traficando con flacas ñoñerías i trampas antiquísimas. Nuestro arte quiere superar esas artimañas de siempre i descubrir facetas insospechadas al mundo. Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los jueguitos de aquellos que comparan entre sí cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i representa una visión inédita. El Ultraísmo propende así a la formación de una mitología emocional i variable. Sus versos, que excluyen la palabrería i las victorias baratas conseguidas mediante el despilfarro de palabras exóticas, tienen la textura decisiva de los marconigramas.

LATIGUILLO.- Hemos lanzado *Prisma* para democratizar esas normas. Hemos embanderado de poemas las calles, hemos iluminado con lámparas verbales vuestro camino, hemos ceñido vuestros muros con enredaderas de versos: que ellos, izados como gritos, vivan la momentánea eternidad de todas las cosas, i sea comparable su belleza dadivosa i transitoria, a la de un jardín vislumbrando a la música desparramada por una abierta ventana i que colma el paisaje” (*Prisma*, 1921)

---

<sup>67</sup> Una hoja mural que empapela Buenos Aires con poemas. Allí publican, en el primer número, algunos poetas españoles ultraístas (J. Rivas Panedas, Pedro Garfias, Adriano del Valle, Isaac del Vando-Villar, Jacobo Sureda) y Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza y Guillermo Juan.

Y Maples Arce, en *Actual I* suscribe enérgicamente:

“XIV. Éxito a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobernistas, a los que aún no se han corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público soez y concupiscente, a todos los que han ido a lamer los platos en los festines culinarios de Enrique González Martínez, para hacer arte”

En las proclamas citadas, es posible detectar una intuición compartida, distintos movimientos de vanguardia colocan el punto de inflexión en un lugar similar: en la metáfora pues ésta representa la creatividad, la reivindicación de su derecho a jugar como jóvenes artistas, a incluir la perspectiva individual en su arte y sobre todo porque de ese distanciamiento con una generación previa dependía su logro artístico. Existió el afán compartido por declarar un *Espirit Nouveau*, al respecto la siguiente cita de Arqueles Vela:

“De las aportaciones apollinairianas parten, en España y América, todas las tentativas anti-modernistas. La estructura espacial, la imaginografía del poema; las metáforas momentáneas, circunstanciales, inspiradas en lo pintoresco y jovial de la existencia; en la periferia de las sensaciones, llegan a la península a través del mensaje de Vicente Huidobro –introducido de *l’Espirit Nouveau*– y a la América Española, por los panegíricos de Cansino-Assens”.

“El creacionismo, el ultraísmo, el estridentismo, son derivaciones concomitantes. Toda polémica sobre la originalidad del *l’Espirit Nouveau* en las literaturas denominadas de vanguardia, es ingenua y extraña a una crítica. Lo simultáneo de impresiones y sensaciones; emociones, ideas, sentimientos, recuerdos, añoranzas, realidades, irrealidades –convergentes y divergentes; estáticas y voltigeantes– todo proyectado en el mismo plano espacial es la expresión a ultranza de lo fugitivo; el ritmo acelerado de la forma de vida contemporánea maquinística; la esencia de la mecánica de la época” (Vela, 1949:219).

A Maples Arce no le eran ajenos otros movimientos de vanguardia y, se tiene noticia sobre las vías por las cuales recibió dicha información. Desde su primer artículo “Los pintores jóvenes de México”, en abril de 1921 en la revista *Zig-Zag*, Maples Arce mostró que conocía a cabalidad los nuevos artistas mexicanos en su país tanto los que se encontraban en él como en el extranjero (Fauchereau, 2012: 47). En Octubre del mismo año, la revista madrileña *Cosmópolis* publicó su poema “Esas rosas electricas” y en las páginas de junto publicaban Guillermo de Torre, Cansinos-Assens y Jorge Luis Borges, es decir algunos de los ultraístas<sup>68</sup> más destacados que aparecen en su primer manifiesto. En todo caso, la conexión con la escena europea de Maples Arce quedaría afianzada con la

---

<sup>68</sup> El artículo más importante en torno al ultraísmo por esos años parece ser el publicado por Ortega en *el Universal Ilustrado* que aparecería hasta el 7 de septiembre de 1922 con el título “El movimiento ultraísta en España”, en el que se aporta abundante información tanto gráfica como literaria (Mora, 1999).

reseña crítica que el joven Jorge Luis Borges hizo de su libro *Andamios interiores*, publicada en Buenos Aires en 1922 (González, 2012).<sup>69</sup>

Insistamos en que el intercambio de ideas, y en particular el intercambio de las ideas vanguardistas, durante la segunda década del siglo XX ocurrió gracias a que estas circularon muy activamente de un país a otro, y esto se dio principalmente por medio de a) revistas, publicaciones esporádicas sobre algún ismo o autor de vanguardia tanto nacionales como internacionales, en México sobresale el *Universal Ilustrado*, que mantuvo una especial deferencia por las ideas vanguardistas, y b) debido a viajeros que tuvieron la posibilidad de trasladarse y que estuvieron ubicados en ciertas ciudades<sup>70</sup> al igual que en ciertos círculos para acceder a tal información; así los estridentistas conocieron e intercambiaron ideas vanguardistas.

En su segundo libro de memorias que Maples Arce tituló *Soberana Juventud*, mencionó que eran de su conocimiento los caligramas de Apollinaire: “Llueven voces de mujeres muertas en el recuerdo” que remite a otro verlainiano: “il pleut sur la ville comme il pleut sur mon coeur”(2010:83), Blas Cendrars, Reverdy, Albert- Birot y Soupault como aquellos de quienes recibía cartas y publicaciones: como Nicolás Beauduin (director de *La Vie des Lettres*) y Renné Dunan (periodista colaboradora en diversas revistas) quienes también figuran ventajosamente en el primer manifiesto. Luis Mario Schneider comprobó también que *Revista de Revistas* y el *Universal Ilustrado* mantenían informados a sus lectores con información sobre el creacionismo de Vicente Huidobro, el tactilismo de Marinetti o del dadaísmo (Schneider, 1970: 48).

Maples Arce testimonió el conocimiento que tenía de las vanguardias en el primer manifiesto de muchas formas. En el apartado VII, por ejemplo, dejó en claro su pretensión

---

<sup>69</sup> Véase Borges y México reseña crítica del libro de Jorge Capistrán elaborada por Omar González: [http://notasomargonzalez.blogspot.mx/2012/10/borges-y-mexico\\_4.html](http://notasomargonzalez.blogspot.mx/2012/10/borges-y-mexico_4.html), última consulta: enero 2014.

<sup>70</sup> Si bien Francia, y más concretamente París –ciudad fetiche del arte moderno-, es considerado uno de los principales centros de creación vanguardista, la verdad es que el epicentro vanguardista fue compartido por diferentes ciudades que van de Milán (Italia), de Alemania, Munich, y Berlín, De Suiza Zurich, de España Barcelona, hasta ciudades no europeas como Nueva York y de Rusia Petrogrado, Ciudad de México, Buenos Aires, Argentina, etc.

sintética basada en una recepción transformadora y desinhibida ante otras corrientes de vanguardia:

VII. Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de “ismos” más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio, – sincretismo, – sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual. No se trata de reunir medios prismales, básicamente antisísmicos, para hacerlos fermentar, equivocadamente, en vasos de etiqueta fraternal, sino tendencias insíticamente orgánicas, de fácil adaptación recíproca, que resolviendo todas ecuaciones del actual problema técnico, tan sinuoso y complicado, ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma multánime y poliédrica.

Y por medio de su directorio de vanguardia con 219 firmantes al final del manifiesto; donde aparecen diversas personalidades relacionados con la literatura y arte vanguardistas de la época, destacan los españoles y latinoamericanos Rafael Cansino Assens, Ramón Gómez de la Serna (autor de *Ismos*, el célebre texto sobre los vanguardismos de la época en el que Diego Rivera tiene un lugar destacado), Rafael Lasso de la Vega, Jorge Luis Borges (quien fuera un joven escritor en esos años), el chileno Vicente Huidobro, León Felipe y Pedro Garfias (ambos exiliados en México después de la guerra civil española), Juan José Jiménez (futuro premio nobel en 1956), Ramón del Valle Inclán, Pedro Echeverría (quien aparece en *Actual 2*) y José Ortega y Gasset; los mexicanos Juan José Tablada y Alfonso Reyes, a quienes conocía y con quienes tenía amistad. Entre los artistas visuales destacan: los mexicanos Diego Rivera, David A. Siqueiros, Mario (sic) de Zayas, Fermín Revueltas, Dr. Atl y el francés Jean Charlot; el uruguayo Joaquín Torres García; los *cubistas* Jean Metzinger, Marie Blanchard, Amédée Ozenfant, Juan Gris, Georges Braque, Pablo Picasso, y el norteamericano Max Weber y el escritor Guillaume Apollinaire; los pintores *futuristas* Umberto Boccioni, Carlo Carrá, Gino Severini y Albert Gleizes; los poetas italianos Filippo Tommaso Marinetti, Marino Moretti y Armando Mazza (el primero fundador del *futurismo* italiano); los pintores *fauvistas* André Derain y Albert Marquet; el pintor *orfista* Robert Delauney; los *dadaístas* Tristan Tzara, Francis Picabia, Marcel Duchamp y Max Ernst; los poetas y escritores *surrealistas* Max Jacob, André Bretón, Paul Eluard y Pierre Reverdy; el pintor *metafísico* Giorgio de Chirico; los historiadores de arte moderno Elie Faure y el norteamericano Walter Pach, los pintores *expresionistas* van Gogh, Vassily Kandinsky y Chaim Soutine; el escritor, ensayista y director de cine Jean Cocteau; los pintores *vanguardistas* Amedeo Modigliani, Marc

Chagall, Piet Mondrian y George Bellows; los escultores *neofigurativistas* Alexander Archipenko y Jacques Lipchitz; los músicos Erik Satie y Silvestres Revueltas; y probablemente el arquitecto vanguardista Charles-Édouard Jeanneret-Gris (mejor conocido como *Le Corbusier*) quien aparece bajo el nombre erróneo de *Jeauneiet* (como otros, mal escritos), el directorio muestra una gran ensalada de vanguardismo y en el aparecen mayoritariamente vanguardistas internacionales y sólo diez mexicanos, lo cual parece afianzar su cosmopolitismo e internacionalismo atestado en los párrafos del manifiesto.

Esta larga lista, además de indicar cierta ostentación, parece mostrarnos a los que, de hecho, fueron sus referentes de *actualidad* e *inspiración*, autores que Maples Arce conocía, ya porque los había leído (como Ortega Gasset) o conocido y entablado relaciones con estos (Tablada, Rivera, Revueltas, Borges,<sup>71</sup> etc.), o porque había escuchado nombrarlos por sus colegas enterados y con quienes deseaba tejer puentes e intercambios.

Fauchereau nos dice en la siguiente cita que el directorio también mencionó a animadores de revistas conocidos puesto que las revistas también dialogan:

Las revistas dialogan entre ellas, por esta razón el “Directorio de Vanguardia” del manifiesto de *Actual* menciona a numerosos animadores de revistas sólo reconocidos por esta actividad: J. M. Junoy (*Troços*, Barcelona), J. Richard-Bloch (*L’Effort Libre*, París), W. Zur Muehlen (*Valori Plastici*, Roma), W. C. Arensberg (*The Blind Mind*, Nueva York)[...] (Fauchereau: 2012:48 -49).

El intercambio de ideas es posibilitado en la medida que se pertenece a un ambiente estudiantil y artístico del “México enterado” de esos años. Tales ideas fueron indispensables para nutrir *la perspectiva vanguardista* del estridentismo. La figura de Diego Rivera era muy influyente en aquel entonces, Maples Arce dedicó en *Soberana Juventud* (2010) varias páginas (133-138) para hablar de este personaje que ejercía un poder casi hipnótico en los jóvenes. Su vida, sus anécdotas (entre ellas su estancia en Rusia) y su manera de ser los regocijaba e inspiraba. Tampoco hay que soslayar a Gastón Dinner, chileno que había vivido en Zúrich durante la primera Guerra Mundial donde

---

<sup>71</sup> Maples mandó su libro *Andamios Interiores* a Borges y éste le hizo un juicio crítico muy favorable. Jorge Luis Borges, “Andamios Interiores de Manuel Maples Arce”. *Proa*. Buenos Aires. Diciembre de 1922. Pgs.120-123. Referido en (Mora, 1999: 317)

presenció la explosión de los dadaístas y quien mantuvo diálogos intensos sobre literatura y sobre otras ciudades con Maples Arce (2010:98).

Muchos de los encuentros se daban en Mixcalco 12, dirección de German y Lola Cueto. Más adentro en la privada vivía el escultor Ignacio Asúnsolo, y Ramón Alva de la Canal. La casa de los Cueto siempre estaba abierta a la amistad, dice Maples Arce, y daba la impresión de ser un taller. Lugar donde se reunieron Leopoldo Méndez, Arqueles Vela, List Arzubide, Alva de la Canal y donde estuvieron de paso personalidades importantes como Eisenstein. Esto parece sostener la declaración de Charlot, en la entrevista de Baciú, expuesta líneas arriba, en relación a la importancia de Diego Rivera y Siqueiros para nutrir su estridencia, quienes habían estado en Europa tiempo antes. Charlot aseveró que las ideas vanguardistas hicieron mella primero en los pintores antes que en los poetas, no es casual entonces que los artistas visuales que participaron en el estridentismo hayan sido, con el tiempo, vinculados con el muralismo, a saber: Leopoldo Méndez, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, etc. En contraste a esta afirmación, Maples Arce comenta que tuvo influencia en Fermín Revueltas para que éste joven pintor comenzara a interesarse por paisajes industriales. Lo cierto es que los encuentros entre pintores y escritores también se daban porque tenían cercanías ideológicas en el plano político, puesto que no es casual que después colaboraran juntos en proyectos como *Irradiador. Proyector internacional de nueva estética* (1923), primera revista estridentista, que Fermín Revueltas sea el responsable de elaborar las portadas de la revista *Crisol* (1929) que publicaba el Bloque de Obreros e Intelectuales de México. Y, que Silvestre Revueltas haya sido durante algunos años director de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), organismo activo sobre todo durante el sexenio de Lázaro Cárdenas (Escalante, 2012: 28).

Ahora bien, *Actual 1* también se propuso convocar a los “nuevos espíritus revolucionarios”, quienes asegurarían la continuidad y consolidación del movimiento. Lo que nos remite a la aseveración de Gómez de la Serna:

Los manifiestos o proclamas expresan cierta forma de violencia, la justa para sacudir estructuras que aparecen ante algunos como inmóviles y que ostentan comodidad. Por otro lado, poseían un carácter efímero. No obstante, al igual que las exposiciones de arte, también tuvieron una función aglutinante y formativa en el sentido de que reunían a simpatizantes de sus tendencias, que marcarían su quehacer e incluso el de otras generaciones (de la Serna:1996: 179).

Esta convocatoria, la observamos no sólo en *Actual 1* sino en los cuatro manifiestos estridentistas publicados entre 1921 y 1926. Todos ellos están plagados de referencias a la juventud y al ser joven. Comenzando porque están dirigidos a jóvenes y también porque se exhorta a la creación de un arte juvenil. Así, en el apartado XIV del primer manifiesto podemos leer: “Éxito a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas[...]” En el segundo manifiesto emitido en la ciudad de Puebla (1923), el cual está dirigido a la juventud poblana se lee: “La posibilidad de un arte nuevo, juvenil entusiasta y palpitante[...]” El tercer manifiesto concluye: “*Jóvenes del mundo: he aquí nuestra divisa*”. El cuarto manifiesto leído en el III Congreso Nacional de Estudiantes, y que tuvo lugar en Ciudad Victoria, el grupo estridentista exige de la H. Asamblea un voto de simpatía y de adhesión al movimiento estético revolucionario de México: “La juventud, que por definición es inquietud renovadora, jamás se ha detenido ante el círculo estrecho y angustioso de las ideas avaras y unidimensionales proclamando gloriosamente la verdad de todos los ideales que conducen hacia la renovación absoluta”. “La juventud mexicana es una inquietud perpetua, un anhelo gigante de renovación: Renovación social, política, estética, Renovación constructiva”.<sup>72</sup>

Se comenzó así a definir una identidad poética y artística, vinculada con la política en la medida que sus propuestas eran distribuidas como una forma de militancia respaldada en lo *juvenil*, lo novedoso y vanguardista. Su finalidad fue esbozar un público, con la aspiración o deseo de entablar diálogos con otras juventudes vanguardistas en México, en el mundo y de delimitar una brecha generacional y una brecha estilística y también manifestar su disposición por asumir ese relevo que se hacía muy pertinente gracias a la serie de cambios que había que realizar en todos los ámbitos de ese desigual a la vez que promisorio México posrevolucionario.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Véanse los cuatro manifiestos en *Estridentismo, la vanguardia artística de México*, Schneider, 2007.

<sup>73</sup> Traigamos nuevamente a colación que en México, después de la revolución, era propicio hacer reales las aspiraciones de los jóvenes. José Vasconcelos, primer secretario de educación, había dejado ver en sus discursos que México necesitaba de los jóvenes para llevar a cabo la cruzada educativa y que su labor misionera fue de gran valor. Esto se convirtió en realidad para muchos y en especial para Jaime Torres Bodet, quien en 1920, a los 19 años, fue nombrado secretario de la Escuela Nacional Preparatoria. Un año mas tarde



Es comprensible que Maples Arce sintiera una fuerte identificación con el espíritu vanguardista al observar, en parte, el juicio que vanguardistas de otras latitudes provocaron. Pues la crítica subrayaba su cualidad periférica, por jóvenes, rebeldes e iconoclastas. Por ejemplo, las valoraciones que se hicieron del futurismo por ciertos autores modernistas de este lado del Atlántico son resumidas en la voz de Rubén Darío, poeta modernista, quien – al hablar del futurismo en su artículo “Marinetti y el Futurismo” publicado en *La Nación* de Buenos Aires en marzo de 1909– se muestra escéptico ante las declaraciones de Marinetti y le resta importancia como fundador de una nueva escuela:

Lo que molesta a Darío no es tanto los conceptos de agresividad, el ímpetu destructivo, los excesos de Marinetti, sino su soberbia cuando afirma los valores de la juventud como única posibilidad de hacer nueva poesía: “Los más viejos de nosotros, dice Marinetti, tienen treinta años.” Darío responde: ¡Ah maravillosa juventud! yo siento cierta nostalgia de primavera impulsiva al considerar qué sería de los devorados, puesto que tengo más de cuarenta años.” (Schneider, 1970: 14 p.)

Por otro lado, Vicente Huidobro en su ensayo: “El futurismo”, recogido en el libro *Pasando y pasando* (Santiago de Chile, 1914), se permite criticar el aspecto poco novedoso que desde su perspectiva posee el manifiesto enlistando sus previos proclamadores: el poeta mallorquín, Gabriel Alomar y antes, el americano Armando Vasseur (citado por Schneider, 1970:15 y Mora, 1999: 19 -20)

Concretamente en México, y siguiendo nuevamente a Schneider, la primera información publicada sobre futurismo la emite Amado Nervo, quien era residente en España y quien envió en 1909 una colaboración al *Boletín de Instrucción Pública*, con el título de “Nueva escuela literaria” que apareció en el número de agosto. El artículo de Nervo es representativo de una actitud modernista. Aludió, al igual que Darío, a la brecha generacional con sarcasmo y de forma peyorativa:

---

sería secretario particular de Vasconcelos y acercaría a sus amigos, los Contemporáneos, a las esferas subsidiadas por el gobierno. Así se generaría un grupo de poder con el cual se enfrentaban las otras propuestas, entre las que se encontraba la estridentista (Cf Guillermo Sheridan,123). La misma situación se puede observar en el importante cargo que desempeñó Manuel Maples Arce, como secretario de gobierno del estado de Veracruz, pocos años después.

“Como ven Uds. he traducido sin pestañear los doce párrafos esos, incendiarios. Y es que a mí, viejo lobo, no me asustan ya los incendios, ni los gritos, ni los denuestos, ni los canibalismos adolescentes: Todo eso acaba en los sillones de las academias, en las plataformas de las cátedras, en las sillas giratorias de las oficinas y en las ilustraciones burguesas, a tanto la línea...” (Nervo citado por Schneider, 1970: 17 p.)

Nervo aseveró que no era ninguna cualidad el ser joven. Alegó que mucho más difícil es ser viejo y sobre todo saber serlo y trató de demostrar que el disgusto por el pasado se debe al celo y despecho de no poder igualarlo. Con ello se ilustra el panorama que fue la antesala de unos jóvenes, más tarde proclamándose estridentistas, intentaron *hacerse un lugar en el mundo* frente a otros que resisten a esos cambios y a dejar plaza a nuevas perspectivas.

Por lo demás, algo muy parecido suscitó el libro de *Andamios Interiores* (1922) de Maples Arce publicado poco tiempo después del 1er manifiesto con versos como:

Esas rosas eléctricas de los cafés con música  
que estilizan sus noches con “poses” operísticas,  
languidecen de muerte, como las semifusas, en tanto  
que en la orquesta se encienden anilinas  
y bosteza la sífilis entre “tubos de estufa”.

“El Nacional”, -escribió List Arzubide, en su *Movimiento Estridentista*-, dedicó su primera página para declarar su espanto ante este libro, y lo que hizo sin querer fue una propaganda indirecta pues la gente se apresuró a comprarlo: “sintiendo por instinto que si asolaba a los periodistas, era algo inteligente. En dos semanas se agotó la edición, y Maples Arce recibió 300 cartas de mujeres” (List Arzubide, 1982:18). Más tarde, Maples Arce afirmó, con toda razón, que entre sus logros del año de 1922 estuvo el de “improvisar un público” (Schneider, 1985: 15). La agresión que contiene *Actual numero 1* fue bastante eficaz, igual que su libro *Andamios Interiores*. De ahí pues, es muy pertinente la caracterización de Schneider al estridentismo como una *literatura de la estrategia*.

Lo que habría que tomar en cuenta hasta aquí es que los estridentistas no sólo se interesaron sino que participarían activamente de ese hondo cuestionamiento de valores heredados y de una nueva sensibilidad que se propagará por el mundo en la década de los

veinte, cuyos ecos en Latinoamérica articularon una especie de espíritu común en los jóvenes quienes buscaron otro modo de situarse en el mundo, paralelo a eventos de carácter histórico-cultural como la Reforma Universitaria en 1918 (Córdoba, Argentina) y el Primer Congreso de la Reforma Universitaria en 1921 (México) (Osorio, 1983:56). Es con ello que podemos explicarnos cómo a fines de 1921 aparecieron: la hoja mural *PRISMA* de los ultraístas argentinos y la proclama volante *Actual No 1* de los estridentistas mexicanos, irrumpieron el postunismo dominicano y el diepalismo puertorriqueño; en 1922 se celebró la Semana de Arte Moderno en São Paulo, se fundó *Proa* en Buenos Aires, se publicaron *Trilce* de César Vallejo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo, *Andamios Interiores* de Manuel Maples Arce y *Desolación* de Gabriela Mistral; a principios de 1923 salieron *Fervor de Buenos Aires* de Borges y *Crepusculario* de Neruda (Verani, 1990:11).

## **2.2.- Simultaneísmo y cosmopolitismo: representaciones culturales de modernidad urbana**

“El telégrafo no dice nada de Julieta, pero nos lleva la señal de la cita.

La ciudad entera la guardamos en un boleto de camión y  
una cinta de celuloide se sabe toda la historia de Francia”.

*Germán List Arzubide, El movimiento estridentista, 1926*

“Ellos sonríen. Sacan de su bolsillo una tabaquera de ideas y encienden

simultáneamente, sincrónicamente, sus acostumbrados cigarrillos

engargolados de sentimentalidad o rebeldía y se

aletargan sobre la "chaise-longue" de sus remembranzas”.

*Arqueles Vela, El café de Nadie, 1922*

¿Cómo nos acercamos a la interpretación de las obras y acciones estridentistas, sin caer en abstracciones, particularismos?, ¿cuál es el método a seguir?. Esto no está resuelto de modo tajante y hasta cierto punto cada investigador señero debe formular una ruta de aproximación partiendo de lo que para el/ella sea importante señalar y discutir.

Existen dos cualidades o *direcciones* que han sido empleadas para analizar la poesía vanguardista:<sup>74</sup> simultaneísmo y cosmopolitismo. Estos dos atributos fueron propuestos por Gloria Videla (1994) para analizar la poesía vanguardista hispanoamericana.<sup>75</sup> Con base en ambas, constituyen la gran apuesta de la poesía vanguardista por superar formas antiguas. Por los rasgos compartidos entre vanguardias, sobre todo hispanoamericanas, son elementos que pueden detectarse también en el arte estridentista.

Por ejemplo, la técnica poética estridentista como tal la hizo explícita Manuel Maples Arce en un artículo del Universal Ilustrado (1924): “La poesía en sí es la exposición sucesiva de imágenes equivalentistas: reducción al absurdo ideológico-multiplicador común, diferenciador de la imagen a) directa simple, b)directa compuesta, c)indirecta simple plano de superación”.<sup>76</sup>

Por su parte Francisco Xavier Mora (1999: 350-365) en el epílogo a su libro: *Vanguardia, emigración y cosmopolitismo* también colocó el énfasis en el aspecto del cosmopolitismo como algo distintivo de la vanguardia estridentista, y Silvia Pappe (2007) parece llegar a conclusiones similares cuando menciona que la cualidad esencial del estridentismo ha sido construir un punto de vista, una especie de “urbanidad de la mente” que, como veremos en líneas posteriores, bien podemos relacionar con cosmopolitismo. Ambas direcciones propuestas por Videla, más las pertinentes anotaciones de los autores antes mencionados constituyen pistas valiosas que nos ayudan a entender el gesto estridentista.

Analicemos primero al simultaneísmo que se refiere a superposiciones, condensaciones espaciales y temporales. Esta cualidad nos remite a una constante en la poesía, prosa y plástica estridentista. Véase por ejemplo el poema de Maples Arce:

En tanto la tisis –todo en un plano oblicuo-  
paseante de automóvil y tedio triangular,

---

<sup>74</sup> Lo más analizado hasta ahora en lo que a vanguardia se refiere.

<sup>75</sup> En donde por cierto, realiza interesantes comparaciones pero, no analiza al estridentismo.

<sup>76</sup> Sobre el entramado metafórico en la poesía estridentista puede consultarse: Hernández, Palacios Esther “Acercamiento a la poética estridentista” en *Estridentismo, memoria y valoración* (1983)

me electrizó en el vértigo agudo de mí mismo.

Van callendo las horas de un modo vertical

El simultaneísmo nos dice mucho, no sólo habla de un aspecto formal en la poesía, sino de un modo de percibir la realidad y de explicitarla a modo fogonazo simultaneísta. ¿Cómo dejar de asociar la teoría de la relatividad en este punto? La teoría de la relatividad impactó de tal forma a la cultura y al arte que básicamente podemos leer sus presupuestos en muchas de las obras vanguardistas. La realidad en la que no aparece necesariamente el pretendido "absoluto" sino el modo como el observador reacciona ante la realidad. Así, el artista ofrece como obra de arte sus respuestas psicológicas ante la experiencia. En la obra están presentes, por supuesto, los objetos de la realidad, pero no se hallan subordinados a la apariencia realista. Este giro científico de Einstein parece ser reforzado por situaciones reales, nos remite a la idea del *isocronismo* del que habla Zea y que citamos líneas previas entendido como la coexistencia de varias experiencias y fases temporales en la memoria o bien la simultaneidad entendida como “un asunto de coyuntura histórica en el cual diferentes modos de producción, formaciones sociales, formas de ver se entrecruzan como campo de conflicto, contradicción cambio e intervención” (Mora citando a KumKum Sanari, 1999:359). Y que es posible asociar al señalamiento que hace Pappe a los fragmentos urbanos, a las alusiones de lo urbano pero sobre todo en una disposición fragmentaria. Perceptible en el siguiente fragmento de La Srita. Etcétera.<sup>77</sup>

No me quedaría de ella sino la sensación de un retrato cubista. Una pierna a la moda con medias de seda, ruborizada de espejos... la otra en su actitud hinojosa[...] la insinceridad de sus guantes crema... su mirar impasible... su ropa interior melancólica... su recuerdo con pliegues... Se disociaban en la vitrina de un almacén lujoso, infranquable. (Arqueles Vela, 1922, los puntos suspensivos son del autor)

El simultaneísmo fue el *estándar* formal, proveniente de otras vanguardias que abrazó el estridentismo con fuerza y elocuencia para sostener su vanguardismo pero al que

---

<sup>77</sup> Las referencias a obras estridentistas, compilación poética, prosa de Arqueles Vela y *El movimiento estridentista de List Arzubide* provienen del libro de Luis Mario Schneider 2007: *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*. Los años de publicación que en ocasiones refiero nos proporciona su ubicación temporal en que fue publicada.

también alimentó con imágenes y vivencias particulares de la realidad nacional. Ese *estándar* es referido en el primer manifiesto cuando Maples Arce expone su anhelada síntesis:

síntesis quintaesencial depuradora [...] que resolviendo todas las ecuaciones del actual problema técnico, tan sinuoso y complicado, ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma multánime y poliédrica.

[...] las ideas muchas veces se descarrilan, y nunca son continuas sucesivas, sino simultáneas e intermitentes.

Esta última frase, por cierto es de las pocas que Maples Arce cita debidamente : (*II. Profond aujord'hui, Cendras, Cosmópolis, núm. 33*).

Existen numerosos ejemplos para ilustrar este aspecto. Toda reproducción y alusión a obras estridentistas que asume este trabajo queda corta en tanto que limita el aporte visual y sensual que tienen sus escritos, no obstante, sirvan algunos ejemplos, no sólo para aproximarnos al entendimiento que pretendemos sino para invitar al lector al recorrido estridentista por su propio andar. Ello queda irremediamente restringido aquí por los propios límites de nuestra investigación. El siguiente fragmento corresponde al poema *Esquina* (1923) de List Arzubide:

Un discurso de Wagner

es bajo la batuta del

ALTO –Y- ADELANTE

La calle se ha venido toda detrás

de nosotros y la sonrisa aquella

se voló de mis manos.

El sol se ha desnudado.

La ciencia se perfuma de malas intenciones

Y al margen de la moda

Se ha musicado el tráfico.

10.000 para mañana

con la última quiebra han bajado las lágrimas.

Lazaró-Lazaró

El viaje a Marte al fin se hará en camión.

[...]

Se vende y se canta por 5 centavos

a Villa lo inventaron

los que odiaban al gringo

Rica en imágenes y sonoridades resulta no sólo la poesía sino la prosa estridentista que incorpora el ambiente urbano-nacional y la vida mezclada/fusionada a éste.

Por la influencia del ambiente, tuve que agregar a los recortes literarios de mi vida, sellos oficiales, ideas mecanografiadas, frases traslucidas de papel carbón, impresiones de goma de borrar pensamientos aguzados uniformemente con “Shapeners”... (Arqueles Vela, 1922)

Experiencias y reflexiones se funden con su medio: calles, tráfico y camiones. Así, la vida deja de estar disociada: se narra lo que se vive, el poeta es un testigo involucrado y hasta mezclado sensorialmente con objetos y artefactos los cuales pierden su frialdad y su cualidad inanimada al dotarlos de personalidad. Lo que no puede estar más lejos de una lectura de “enajenamiento” debido a los objetos.

Los teléfonos sordomudos

han aprendido a hablar por señas

¿Quién halará los cables

que arrastran los eléctricos?

Los periódicos pagados

Callan el asesinato de los perros.

La poesía y narrativa estridentistas presentan un ritmo, que por la cantidad de elementos sucediendo, dan la impresión que no es calmo; hasta podemos imaginar que fueron versos escritos con cierta prisa. Esto, desde luego, puede ser absolutamente contrario a como fue en realidad, sobre todo cuando sabemos que la poesía es también producto de un arduo trabajo intelectual. No obstante, la yuxtaposición de elementos, dan la sensación de rapidez, desamparo y descolocación en el lector. Sensaciones similares se obtienen cuando algún elemento se saca de contexto y se coloca en otro distinto, ocurre un choque.

Una impresión, por cierto, muy similar a cuando se llega por primera vez a una ciudad distinta, más grande, o más ruidosa.

La yuxtaposición que a veces raya en el equívoco es utilizada frecuentemente para superar un aprisionamiento en el lenguaje como en el pensamiento; o mejor dicho: porque de existir en el lenguaje existe en el pensamiento, de esto hay numerosos ejemplos:

Era urgente desinfectar de cuadros sin elocuencias la Academia de San Carlos, dedicándola a cabaret internacional con modelos en actitudes de veinte pesos y jazz civilizado de barbarismos valientes (List Arzubide, 1926: 51).

Compleja de simplicidad, clara de imprecisa, inviolable de tanta violabilidad...

(Arqueles Vela, *La Srita. Etcétera* (1922))

Otro poema estridentista hoy paradigmático es *Prisma* (1922) de Manuel Maples Arce, el cual titula de la misma forma que la hoja mural (1921) de sus colegas ultraístas:

Yo soy un punto muerto en medio de la hora,  
equidistante al grito náufrago de una estrella.  
Un parque de manubrio se engarrota en la sombra,  
y la luna sin cuerda  
me oprime en las vidrieras.

Margaritas de oro

Deshojadas al viento.

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos  
flota en los almanaques,  
y allá de tarde en tarde,  
por la calle planchada se desangra un eléctrico.

La imagen de un prisma fue muy significativa para los vanguardistas. Maples Arce, lo sabía y la llegó a utilizar varias veces o en sus derivaciones: prisma, prismático, políedro. El prisma en geometría no es otra cosa que un cuerpo cuyos límites lo establecen un par de polígonos iguales y planos dispuestos de forma paralela. En el campo de la óptica, un prisma es un medio dotado de transparencia que se encuentra delimitado por caras planas que son paralelas. Estos prismas que por lo general están hechos de cristal, se utilizan para que una luz se descomponga, refleje o refracte. Entonces, ¿qué nos dice



Maples Arce con su: “Yo soy un punto muerto en medio de la hora equidistante al grito náufrago de una estrella”? que él mismo es un prisma, nos habla del poeta en sus ámbitos universales.

La situación del hombre en el espacio y tiempo cósmicos que, en última instancia, hallan correspondencia, como en la imagen de un espejo vivo, en el tiempo y espacio de la interioridad humana” (Bonifaz Nuño: 2013,15).

Es imposible no pensar aquí en el creacionismo de Huidobro, en el poeta-mago. El prisma tiene mucho que ver con esa imagen cosmogónica del poeta que también es pájaro porque puede verlo todo desde un punto equidistante y al mismo tiempo refractar lo que mira (“la realidad”) en una diversidad de colores.

Detengámonos ahora en *Vrbe Súper-poema bolchevique en 5 cantos* de 1924<sup>78</sup> de Maples Arce. Se trata de un sólo poema con una extensión aproximada de 200 versos. En este poema, aparentemente se canta a la ciudad nueva, en ésa donde convergen los resultados de las teorías de la ciencia y de la sociedad, a una ciudad viva, tensa, llena de sonoridades y máquinas, a esa ciudad que otros poetas contemporáneos no pudieron o quisieron comprender pues irrumpía violentamente.

Visto, así, *Vrbe. Super-Poema Bolchevique en cinco cantos* sería ese poema que Maples escribió por haber vivido la revolución, por haber tenido cerca los elementos “reales” que expone el poema: revolución rusa, ligas de trabajadores, etc. No obstante, conocemos que el súper-poema bolchevique, también está cuajado en los amores de Maples Arce:

La bahía  
floreceda,  
de mástiles y lunas,  
se derrama  
sobre la partitura  
ingenua de sus manos,  
y el grito, lejano

---

<sup>78</sup> Véase poema completo en anexo 1.

de un vapor,  
hacia los mares nórdicos

Adiós  
al continente naufragado.  
entre los hilos de su nombre  
se quedaron las plumas de los pájaros

Pobre Celia María Dolores;  
El panorama está dentro de nosotros.  
Bajo los hachazos del silencio  
las arquitecturas de hierro se devastan.

Hay oleadas de sangre y nubarrones de odio.

#### Desolación

Los discursos marihuanos  
de los diputados  
salpicaron de mierda su recuerdo,  
pero,  
sobre las multitudes de mi alma  
se ha despeñado su ternura.

List Arzubide (1982: 20-21) realizó un breve análisis del poema que nutre estas declaraciones. Maples Arce contrapone la añoranza de Celia María Dolores –que viaja y está lejos del poeta- a la fatigante y angustiosa realidad que lo envuelve: calles tumultuosas, inseguras y hasta sangrientas. La urbe es vista por una montañosa pena y de algún u otro modo se manifiesta cantando a ella, denunciándola y tomando una postura política:

He aquí mi poema  
brutal  
y multánime  
a la nueva ciudad.

Oh ciudad toda tensa  
de cables y de esfuerzos,  
sonora toda  
de motores y de alas.

Explosión simultánea  
de las nuevas teorías,  
un poco más allá.  
En el plano espacial  
De Whitman y de Turner  
y un poco más acá  
de Maples Arce.

Y ahora, los burgueses ladrones, se echarán a temblar  
por los caudales  
que robaron al pueblo,  
pero alguien ocultó bajo sus sueños  
el pentagrama espiritual del explosivo

Que sirva este ejemplo, para enunciar una constante en las obras estridentistas: versan sobre la ciudad, y versan sobre una realidad, sí, pero ante todo de una realidad *percibida* por medio de *subjetividades* de escritores, artistas y poetas gestadas en un lugar y momentos determinados, inscritas en una sociedad en tensión. Se trata de una percepción moderna de lo urbano que se mezcla como en un collage: datos objetivos, sucesos matizados con emociones, ansias, temores y deseos.

Ahora bien, el cosmopolitismo, ese deseo de ser ciudadano del mundo, es fundamental para aproximarse a los estridentistas. No sólo porque literalmente elaboran un llamamiento a cosmopolitizarse en el primer manifiesto de 1921:

“Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expenden por telégrafo, sobre los rasca-cielos, esos maravillosos rasca-cielos tan vituperados por todo el mundo, hay nubes dromedarias, y entre sus tejidos musculares se conmueve

el ascensor eléctrico. Piso cuarenta y ocho. Uno, dos, tres, cuatro, etcétera. Hemos llegado. Y sobre las paralelas del gimnasio al aire libre, las locomotoras se atragantan de kilómetros. Vapores que humean hacia la ausencia. Todo se acerca y se distancia en el momento conmovido...”

Sino porque el cosmopolitismo es una clave para entender sus inspiraciones y aspiraciones. Lo encontramos por doquier:

En el plano espacial

de Whitman y de Turner

y un poco más acá de Maples Arce

Ya hemos dicho que la vanguardia también es un fenómeno cultural, por tanto, su cualidad cosmopolita puede leerse en consonancia de sus obras y de sus acciones.<sup>79</sup> El cosmopolitismo se refiere a la disposición empleada con el afán de superar las trabas y limitaciones que su entorno-ambiente les presentaba y que intentaron resolver a través de una actitud de diferenciación, cuidado del ser, de aventura y arrojo.

El cosmopolitismo fue un recurso utilizado por el modernismo, es decir no era nuevo en literatura, no obstante en los vanguardistas adquiere otros matices:

El cosmopolitismo —que en el modernismo había designado sobre todo la apertura de las fronteras culturales y la versión de este fenómeno en el discurso literario—, tiene diferentes matices en las expresiones de vanguardia pero, en buena parte de ellas, se asocia con la voluntad de textualizar la concepción o la voluntad planetarista por medio de técnicas literarias simultaneístas (Videla, 1994:44).

Precursor de la temática cosmopolita fue Whitman, cuyo poema «Salut au Monde» es un ejemplo del sentimiento planetario:

I see the cities of the earth and make myself at random a part of them;

I am a real Parisian;

I am a habitant of Vienna, St. Petersburg, Berlin, Constantinople;

I am of Adelaide, Sidney, Melbourne;

I am of London, Manchester, Bristol, Edinburgh, Limerick;

I am of Madrid, Cadiz, Barcelone, Oporto, Lyons, Brussels, Berne,

[Frankfort, Stuttgart, Turin, Florence;

---

<sup>79</sup> Maples Arce, List Arzubide, Arqueles Vela, Kyn Tanilla, Revueltas, todos serían viajeros en distintos momentos de sus vidas y viajarían a distintas ciudades, unos más incansables que otros.

I belong in Moscow, Cracow, Warsaw –or northward in Christiania or  
[Stockholm –or in Siberian Irkutsk –or in some Street in Iceland;  
I descend upon all those cities, and rise from them again.  
(Leaves of Grass,

(Whitman, 1885 Retomado de Videla, 1994:43)

Existe otro claro ejemplo de cosmopolitismo previo a Whitman, *Le voyage* de Charles Baudelaire, el cual posiblemente sea uno de los poemas que más ha inspirado a escritores en el siglo XX:

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes, L'univers est égal à son vaste appétit. Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes! Aux yeux du souvenir que le monde est petit!

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme, Le coeur gros de rancune et de désirs amers, Et nous allons, suivant le rythme de la lame, Berçant notre infini sur le fini des mers:

Les uns, joyeux de fuir une patrie infâme; D'autres, l'horreur de leurs berceaux, et quelques-uns, Astrologues noyés dans les yeux d'une femme, La Circé tyrannique aux dangereux parfums.

Pour n'être pas changés en bêtes, ils s'enivrent D'espace et de lumière et de cieux embrasés; La glace qui les mord, les soleils qui les cuivrent, Effacent lentement la marque des baisers.

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent Pour partir; coeurs légers, semblables aux ballons, De leur fatalité jamais ils ne s'écartent, Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!

(Baudelaire,1857)

Baudelaire concedió una primacía a la imaginación en su idea de modernidad, el uso nuevo y más riguroso de la imaginación poética desemboca en un modo de vida igualmente exigente, que tiene sus propios deleites, dolores y deberes. En su labor de crítico de arte Baudelaire evocó esta idea cuando habla del “heroísmo de la vida moderna”. Pero ¿cuál es la dimensión épica en la vida moderna? Éste es el interrogante que abre el artista decidido a captar lo esencial en lo contingente, lo bello en lo cotidiano y efímero. Entre elogios a Balzac explica Baudelaire que el héroe moderno es el que rechaza la trascendencia en lo absoluto para sumergirse, creador con sus criaturas en lo *diverso y particular*, el que descubre lo singular en lo común y vulgar para apropiárselo (Castellón, 1999:259). Tal afirmación parece haber causado ecos notables en las expresiones de vanguardia. La idea del viaje, o la referencia a este por medio de otras ciudades, objetos o personas será un

recurso multicitado en las obras estridentistas, que reafirmó su ideal cosmopolita. Kyn Taniya, fue especialista en ello. Por ejemplo, en su libro *Radio poema inalámbrico en 13 mensajes*:

Al ritmo negro de los jazz bands de Nueva York

La luna bailará un fox-trot

Otro ejemplo de Kyn Taniya lo encontramos en *Números*:

Kentucky

3 negros fueron linchados

y murieron en 1 llanto azul

París

1 inglés acaba de matar a su amante en el cuarto 723

México

Para calmar esa roja inquietud nacional

Hubo que inyectar de morfina todos los edificios de la ciudad

Al mismo tiempo, el viaje puede estar representado por lo que no se tiene y se asocia generalmente al malestar experimentado en lo inmediato y a su necesidad de trascenderlo. List Arzubide tituló en 1926 su libro *El viajero en el vértice* y desgajó su emoción de la siguiente manera:

Ni aquí, ni allá

estará siempre en fuga

y si se exhibe

nadie podrá recoger sus manos que

desintegra de infinito

ya que se ha fundido en lo imposible

Maples Arce dejó prueba de sus lecturas, de su conocimiento profundo en torno a los autores modernistas en español y de su atracción por las traducciones de Valencia: Baudelaire, Verlaine, Leconte de Lisle, Heredia, Materlinck, Samain, D'Annunzio, Stefan George, Hofmansthal, y otros, como Goethe, Keats y Rilke (Maples Arce, 2010: 76). Por lo tanto, no es difícil imaginar que esas lecturas nutrirían buena parte de su imaginación y cosmopolitismo.

¿Podemos leer también su cosmopolitismo en su gráfica? Sabido es que el estridentismo no contó con arquitectos ni urbanistas en sus filas, sin embargo, su arte gráfico, al igual que su poesía se nutrió de referencias urbano-arquitectónicas cercanas al urbanismo moderno. Además de las sugerentes menciones a Antonio Saint' Elia en el primer manifiesto, las imágenes estridentistas se prestan para hacer paralelos con diversos proyectos o bocetos que poseen una visión de anticipación al futuro.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Una de estas relaciones la elabora Juan Manuel Prieto González quien destaca los dibujos realizados por Sant' Elia en su *Città Nuova* en 1914 su artículo: “El estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura” (2011) disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-398.htm>, última consulta enero 2014.

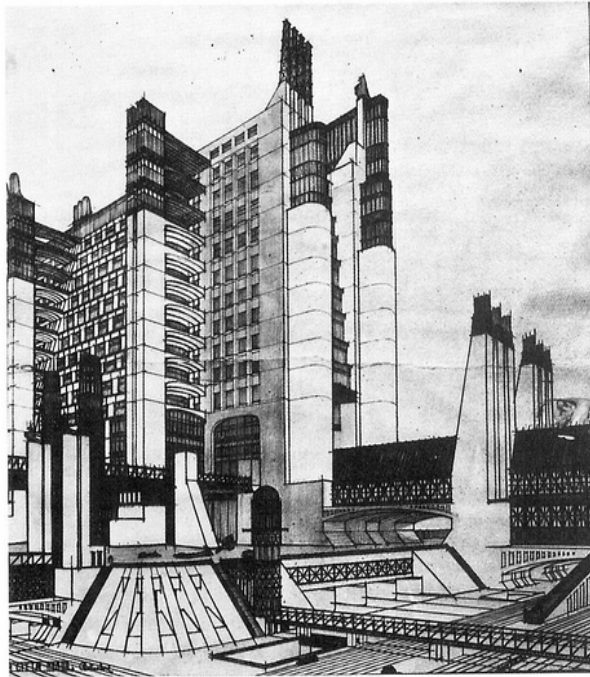


Ilustración II.- Dibujos de la *Città Nuova* del arquitecto Sant' Elia. Reproducidos de : <http://studioviivvii.blogspot.mx/2013/01/antonio-santelia-la-citta-nuova-1914.html>, última consulta enero 2014.

Las fotografías y cuadros estridentistas muestran un paisaje urbano, o retazos de éste que fusiona ideas vanguardistas provenientes de la arquitectura y la pintura, y que se completan con sus escritos o los ilustran. Por ende, también tienen la función de reforzar con imágenes un discurso literario. Tres de las obras gráficas más representativas del estridentismo son: los rascacielos de *Nueva York* (1922) de Gabriel Fernández Ledesma; la portada para el poema *Vrbe* de Maples Arce (1924) de Jean Charlot; y *Estridentópolis en 1975* (1925) de Germán Cueto.

Puede responder ello igualmente a la motivación y deseo de ser hombres universales, a su afán de cosmopolitismo, de ver y reconocer lo que existía en otras latitudes y desde luego a su afán por abrazar lo nuevo.



Los estridentistas exploraron esas posibilidades estéticas que brindaban la arquitectura y la ingeniería concibiendo la iconografía de las grandes urbes como cierta posibilidad a larga plazo, de ahí la cercanía con otras vanguardias,<sup>81</sup> sin embargo, hicieron también mención a los límites de toda creación humana, incluyendo la artística y su eventual caducidad. Por ello, como acción estratégica, precisaron declararse “actualistas”. La alusión a equipamientos urbanos, edificios que observamos en el arte estridentista, también tuvo un carácter más performático que realista, y desde mi perspectiva, no debe leerse unívocamente como “culto ciego a la técnica” o a la máquina; pues en ese momento, tales iconografías servían de *estrategia* para distanciarse de las musas del modernismo. El mismo Maples Arce aseverará que la exaltación de la urbe moderna de las máquinas y del trabajo datan desde Whitman, Venharen. El futurismo, cantó desde un ángulo externo los objetos mecánicos; *yo interpreto su influencia sociológica* (Bolaño, 1976: 54).

Existe por lo demás, cierto uso de ironía y también de la metáfora, lo alto en los rascacielos,<sup>82</sup> y lo urbano en general, cercana a la idea de <<progreso>> pueden representar la evolución personal, el tránsito de la aldea a la ciudad, la madurez, el paso de la vida infantil a la adulta. Pero más bien las interpretaciones están siempre abiertas, son dinámicas y múltiples no pretenden algo estático (Pappe, 2006).

Así como la poesía intenta desechar el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), la gráfica otorga primacía al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas y

---

<sup>81</sup> “Cubistas, fauves, por ejemplo, concebían ya la práctica artística como militancia a favor de la modernidad, el futurismo es la primera fracción vanguardista que se funda íntegramente sobre la conciencia ágonica de que el arte debe intervenir de una forma directa y explícita en la construcción de una nueva sociedad, abogando por todas aquellas manifestaciones (sociales, tecnológicas y psicológicas) que la anuncian o la constituyen. Conciencia agónica, pues, en un doble sentido: a) por cuanto los futuristas, y muy especialmente Marinetti, promotor y animador del grupo, adoptan una actitud de franca beligerancia frente a la tradición desde posiciones teóricas mucho más radicales que las de la bohemia romántica; y b) por cuanto esa intransigente defensa y extensión de lo moderno se lleva a cabo de acuerdo con criterios ideológicos tan heterogeneos, que el futurismo capitulará ante el belicismo primero y ante el facismo mussoliniano más tarde, confundiendo así la existencia de un nuevo arte en una sociedad nueva con el culto al maquinismo y a la movilización de masas que propiciaban la guerra y los camisas negras (González, Calvo y Marchán, 1999:139)

<sup>82</sup> Por lo demás no exclusivo de éstos, ni de la “modernidad”. La verticalidad ha estado presente en otros tiempos y culturas. Basta mirar las arquitecturas prehispánicas, egipcias o romanas.

visionarias, a efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial.



Ilustración III. Rascacielos de *Nueva York* (1922) de Gabriel Fernández Ledesma. Aquí la ciudad aparece como caricatura, hay una intención juguetona bien evidente en las nubes o el humo (a lo que nos remita) y la disposición de los edificios que parecen emerger como cuando se abre un cuento infantil y aparecen figuras tridimensionales. Imagen reproducida de Pappe (2006: 71)

Había una atracción por lo nuevo. Los aparatos tecnológicos presentaban nuevos canales de comunicación, de transporte ante los cuales el arte no podía seguirse manteniendo ajeno, más no existe una propuesta de tecnificación radical al servicio de poderes autoritarios. La ciudad o los elementos urbanos importan en la medida en que se relacionan con elementos espaciales, objetuales en que tendrá lugar o se articulará esa vida urbana y moderna que conciben subjetivamente, en ocasiones enunciada en clara melancolía por lo que no es más o dejó de ser. Una anécdota para ilustrar este punto. Es la motocicleta de dos ruedas que tuvo Maples Arce a sus 21 años, el “vehículo más estridente” y la cual utilizaba, a veces, con la sirena puesta, su emoción por esta máquina no deja de resultar ingenua en un contexto en que el tranvía era el vehículo más utilizado.

Más influyente pudo haber sido Siqueiros que el mismo Saint' Elia a la hora de prefigurar su arte. Además de los préstamos visuales que hacen del futurismo, hay que tener presente el manifiesto ya citado de Siqueiros (1921) por ejemplo, en su punto II. Donde habla de la *Preponderancia del espíritu constructivo sobre el espíritu decorativo o analítico*:

Dibujamos siluetas con bonitos colores; al modelar nos interesamos por arabescos epidérmicos y olvidamos de concebir las grandes masas primarias: cubos, conos, esferas, cilindros, pirámides, que deben ser el esqueleto de toda arquitectura plástica. Sobrepongamos, los pintores, el espíritu constructivo al espíritu únicamente decorativo; el color y la línea son elementos expresivos de segundo orden, lo fundamental, la base de la obra de arte, es la magnífica estructura geométrica de la forma con la concepción, engranaje y materialización arquitectural de los volúmenes y la perspectiva de los mismos, que haciendo “términos” crean la profundidad del “ambiente”; “crear volúmenes en el espacio”. Según nuestra objetividad dinámica o estática, seamos ante todo constructores, amasemos y plantemos sólidamente nuestra propia conmoción ante la naturaleza con su espejo minucioso a la verdad (Siqueiros, 1921).

De la anterior cita, podemos explicarnos mucho de lo que vemos en imágenes de la gráfica estridentista. Por lo demás, el manifiesto de Siqueiros, termina con la expresión “universalicémonos” que bien podemos relacionar con el “cosmopoliticémonos” de Maples Arce.

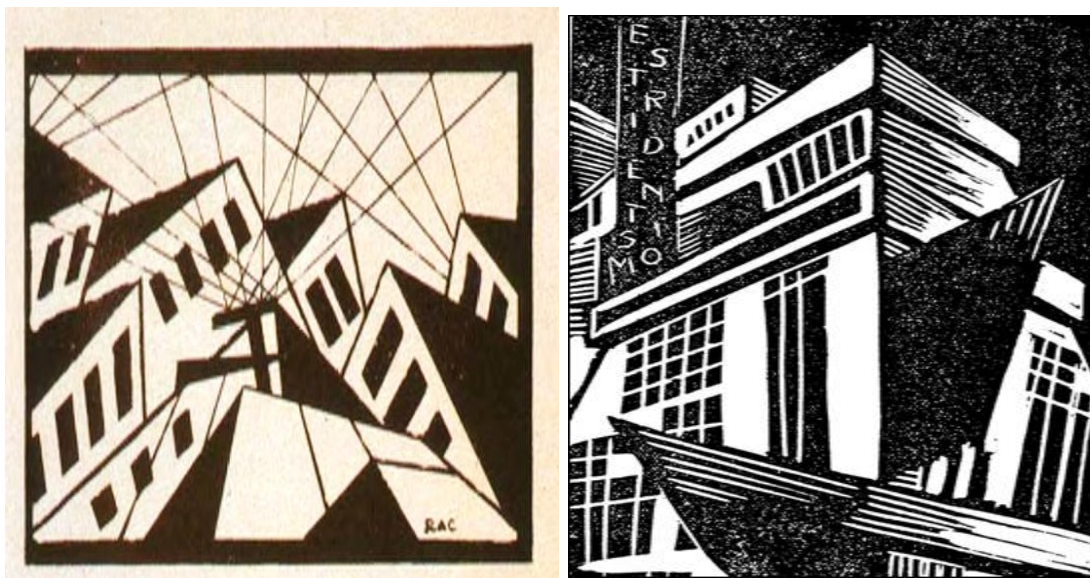


Ilustración IV.- Xilografías de Ramón Alva de la Canal.

Izquierda, reproducida de *Horizonte* edición facsimilar (2011: 223) y derecha, List Arzubide (1981: 71 y 97)

Es claro con ello que hay una mirada puesta hacia fuera que nutrió esas imágenes de ciudad lo que hace verdaderamente ocioso buscar referencias concretas (edificios en México) que los inspiren. Fermín Revueltas, quien fuera amigo cercano de Maples Arce y su vecino, acababa de regresar de Chicago y ahí había estudiado pintura. Su pintura y su dibujo eran espontáneos y fáciles, pero no conformistas dice Maples Arce que resaltaba en sus cuadros al óleo la intensidad del colorido más que la solidez de la forma, pero gracias a sus influencias, se puso a pintar el paisaje industrial (Maples Arce, 2010:69). El levantamiento del primer “rascacielos” de la capital mexicana ocurrió en 1930 con el edificio de “La Nacional”, erguido en la avenida Juárez, y la más elevada Torre Latinoamericana se concluyó en 1956 (Reyes Palma, 2006: 8). Nos aporta más luz tomar en cuenta que la ciudad de México, experimentaba en la década de 1920 una explosión demográfica, producto principalmente de la emigración rural que se prolongaría hasta los años 1940’s. Si en 1900, la capital no llegaba a los 400.000 habitantes, en las postrimerías de los años 1920s ya rebasaba el millón (Mora, 1999: 212). Esto nos remite forzosamente de una complejización en las relaciones que tienen lugar en la ciudad, remite a nuevas necesidades pues se conforma una sensación de anonimato y fragmentación.

Arquitectónicamente, México en los 1920s seguía siendo esa vieja ciudad colonial que coexistía con esas otras ciudades ya desdibujadas para entonces: las prehispánicas. Pero la conciencia de una nueva arquitectura que se adecuara a la nueva época se propaga gracias al *movimiento moderno*,<sup>83</sup> resultado de la aplicación del funcionalismo y racionalismo unido a la ideología mesiánica del papel transformador de la sociedad desde la arquitectura. Dichas ideas coexisten con los “años estridentistas”, no es desatinado pensar

---

<sup>83</sup> El Movimiento Moderno aprovechó las posibilidades de los nuevos materiales industriales como el hormigón armado, el acero laminado y el vidrio plano en grandes dimensiones. Se caracterizó por plantas y secciones ortogonales, generalmente asimétricas, ausencia de decoración en las fachadas y grandes ventanales horizontales conformados por perfiles de acero. Los espacios interiores son luminosos y diáfanos. El Movimiento Moderno en la historia de la arquitectura comprende un período situado entre las dos guerras mundiales, y su objetivo es la renovación del carácter, diseño y principios de la arquitectura, el urbanismo y el diseño. Los protagonistas fueron arquitectos que reflejaron en sus proyectos los nuevos criterios de funcionalidad y conceptos estéticos. El movimiento se identifica en el momento de su máxima expresión en los años veinte y treinta del siglo XX. Una aproximación de cómo fueron recibidas estas ideas por el núcleo de arquitectos en México Véase el capítulo III “ Planificación y Urbanismo de la Revolución Mexicana. Los Primeros Pasos, 1917-1928”. (Sánchez, 115-183)

que las conocieron y conversaron en las reuniones en casa de los Cueto y que las estuvieron cercanos a ellas de manera muy concreta a través del Ingeniero Modesto C. Rolland.

En *Esquina* List Arzubide escribió: “Hay que tirarse de 40 pisos / para reflexionar en el camino”. La altura explica Pappe (2006:63) es la misma que el primer rascacielos de Nueva York construido en 1916. Nueva York, como París aparecen varias veces en la poesía estridentista en “Radio” de Kyn Taniya, en “Canción desde un aeroplano” de Maples Arce. A menudo junto con otras ciudades: Chicago, Baltimore, *ciudades del norte* junto con palabras en inglés como players, outs, umpire, etc. que nos remiten al beisball, al jazz, a cierto consumo de cultura popular de ciertas ciudades, idiomas, elementos todo parece reafirmar su cosmopolitismo, su apertura al mundo. En este caso, refieren a ciudades fetiche, del arte, del consumo, “ciudades centrales”. Al mismo tiempo, ciudades cosmopolitas con migración importante, ciudades del intercambio y de la multiculturalidad.



Ilustración V.- Xilografía de Jean Charlot la cual ilustra el poema *Vrbe de Maples Arce* 1924, donde podemos observar en el centro, pequeño y en lo alto, un globo aerostático. Reproducida de Prieto González (2011). Artículo disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-398.htm>, última consulta, febrero 2014.

Desde la gran exposición en 1851 en Londres, las potencias europeas celebraron Ferias Internacionales<sup>84</sup> para demostrar su poderío industrial. París celebró una en 1889, en el centenario de la revolución francesa. Donde se expuso la obra de un ingeniero: *La Torre Eiffel*, fue el Tótem estático del culto al dinamismo, coloso erguido. Habría que haberlo vivido para saber exactamente cómo impactó las mentes de aquel entonces ver el suelo desde una torre, fue un cambio de perspectiva que sólo algunos viajeros en globo vieron antes. El espacio visto desde lo alto como un diseño. Por medio de la tecnología la cultura se estaba reinventando, y por lo visto, a mayor velocidad que la ciudad misma.

La propagación de la grabación del sonido, significó también un invento muy importante para la memoria cultural desde el libro impreso. Y en México, los inicios de la radiodifusión coexisten con los “años estridentistas”. En 1921 surgió la primera radiodifusora XEH, gracias a un ingeniero de Monterrey que había hecho estudios en Estados Unidos y en 1923 se inauguró CYL donde Maples Arce leyó el primer poema leído en Radio: “TSH”:

Sobre el despeñadero nocturno del silencio

Las estrellas arrojan sus programas,

y en el audión inverso del ensueño,

se pierden las palabras olvidadas.

T.S.H.

de los pasos hundidos en la sombra

vacía de los jardines.

[...]

La soledad

es un balcón

abierto hacia la noche.

¿En dónde estará el nido

de esta canción mecánica?

[...]

---

<sup>84</sup> Donde por cierto, asistían artistas vanguardistas, entre ellos Carrá, quien fuera colega de Rivera.

Mujeres naufragadas  
que equivocaron las direcciones  
trasatlánticas;  
y las voces  
de auxilio  
como flores  
estallan en los hilos de los pentagramas  
internacionales.  
El corazón me ahoga en la distancia.  
Ahora es el “Jazz-Band”  
De Nueva York;  
son los puertos sincrónicos  
florecidos de vivio  
y la propulsión de los motores.  
Manicomio de Hertz, de Marconi, de Édison!  
El cerebro fonético baraja  
la perspectiva accidental  
de los idiomas.  
Hallo!  
Una estrella de oro  
Ha caído en el mar.  
(TSH, Maples Arce)

La radio como ese artefacto de utilidad principalmente social que permitiría propagar un mensaje a muchos y diversos marcó profundamente las ensoñaciones de este grupo de artistas. Esto lo ejemplifica también la edición de *Radio*, el libro de poemas de Kyn Taniya (1924). Pocas invenciones sedujeron tanto a los estridentistas como la idea de que el propio poema se desplazara a gran velocidad; e incluso, Maples Arce llegó a afirmar que la existencia de una radio le permitiría prescindir de su biblioteca. De ahí que hubieran contagiado de entusiasmo a sus patrocinadores de la cigarrera El Buen Tono, la cual introdujo en *Irradiador* anuncios de cigarrillos marca Radio del mismo modo que se



planteó, aunque sin éxito, erigir con recursos de la empresa una “gran estación central transmisora de radiotelefonía” (Reyes Palma, 2006:9). Tomemos en cuenta también que Maples Arce subtitula su libro *Andamios Interiores. Poemas Radiográficos* en 1922, y que incluye el poema “T.S.H.” en su libro *Poemas Interdictos de 1927*.



Ilustración VI.- Ramón Alva de la Canal. Estación de Radio de Estridentópolis. 1925. La radio conectaba con el mundo exterior, permitía transmitir poesía a un público mayor. Imagen reproducida de Prieto González (2011)

Hay entonces una dimensión imaginativa corriendo paralela a sucesos objetivos, en el caso de los estridentistas, que enunciaba nuevas posibilidades, las representaciones con ciertos aspectos de ciudad (formas, edificios, calles, sucesos, objetos) son una enunciación pero no ortodoxa, sino abierta y fragmentaria que se complementa con la mirada del espectador como señala la investigadora Silvia Pappe:

Podríamos hablar de una táctica literaria y estética que consiste en centrar a los personajes y algunos acontecimientos conocidos de otros discursos, en gestos trazos, rasgos y características que sólo se manifiestan en tanto la mirada del observador los toca. Eso le da una dimensión de extrema subjetividad a todo: un mundo (espacio, tiempo, experiencia, discurso) sólo subjetivo. Evidentemente no se trata de una reducción ni de una simplificación, sino de una manera muy particular de centrar la estética en un observador subjetivo (Pappe, 2007:74).



Quizá convenga detenernos en el automóvil como ejemplo icónico que contribuyó a definir esa vida moderna que se puede pensar de lado de otros artefactos tecnológicos como la cámara, la máquina de escribir, la radio, los estadios.<sup>85</sup> En el tercer apartado del primer manifiesto aparece citada la expresión del manifiesto futurista de Marinetti:

“Un automóvil en movimiento, es más bello que la Victoria de Samotracia.”

Afirmación que fue repetida en el Manifiesto Estridentista N° 3, publicado el 1ero de Enero de 1923, donde el automóvil fue retomado como *gráfica emocional* del momento presente y que tuvo numerosas menciones en obras estridentistas.<sup>86</sup>

Podemos pensar al automóvil cómo símbolo acogido por la vanguardia internacional debido a que era un hecho reciente que representaba novedad y promesa de cara al futuro. Había causado sensación desde la gran carrera París-Burdeos ida y vuelta de 1895 ganada por el ingeniero Emile Levassor, quien construyó el Panam Levassor 5 que era en realidad muy lento, pero convenció en aquel entonces a los fabricantes y al público europeo que el futuro del transporte se encontraba en realidad en el motor de combustión interna, en las carreteras y no en la electricidad o la máquina del vapor como algunos habían pensado (Hughes Robert, 1991).

En México, el automóvil se asoció principalmente a un hecho revolucionario; si bien los primeros usos lo dieron personalidades cercanas al régimen de Porfirio Díaz, pues desde 1906 existían ya varios ejemplares, según crónicas de la época fue muy útil para que los jefes revolucionarios se trasladaran. En 1910, cuando dio inicio el conflicto armado, el automóvil sirvió como arma, tal es el caso de J. Navarro quien fue sitiado en Pedernales por

---

<sup>85</sup> Rubén Gallo en su libro *Mexican Modernity: The Avant-garde And The Technological Revolution* (2005) omite al automóvil pero analiza cinco artefactos tecnológicos que marcaron a la literatura y las artes de 1920s y 1930s: la cámara como una técnica nueva para ver el mundo moderno, la máquina y la mecanización de la estética literaria, la radio y los experimentos poéticos con antenas de comunicación, la arquitectura del cemento y su clebración del funcionalismo internacional y el estadio como escenario para la espectáculo político de masas.

<sup>86</sup> También sería un recurso utilizado por Arqueles Vela en su novela estridentista: “La Srita. Etcétera” (1922) y que podemos observar en los siguientes fragmentos: “yo no era más que un carro”, “La vida casi mecánica de la ciudades modernas me iba transformando. Mi voluntad ductilizada giraba en cualquier sentido. Me acostumbraba a no tener facultades de caminar conscientemente. Encerrado en un coche. Me perdía en el sonambulismo de las calles.”, “Me volvía mecánico”.

Pascual Orozco, quien lo tuvo rodeado y lo despojó de su carro para luego llenar el vehículo de dinamita y lanzarlo a las tropas de Navarro.<sup>87</sup>

Así mismo el automóvil puede oponerse a otra “realidad artística” con la que los estridentistas se mostraron críticos: la estética escultórica contenida en la obra “Victoria de Samotracia” –escultura de piedra del periodo helénico– y contra la que arremetieron también en México. De ahí sus acciones empapelando esculturas con papel periódico de forma performática, que atenderemos más adelante. Las incompatibilidades entre escultura y la nueva convención de la máquina se hacían evidentes pues la primera refiere a piedra inmóvil, quebradiza, fría, además de tener un afán por deificar el pasado; mientras que un coche es elástico, cálido y en movimiento.

Antes de pasar al siguiente apartado, es pertinente adelantar algunas cuestiones que nos ayuden a problematizar el punto concerniente a Estridentópolis.<sup>88</sup> Ya que fue este término el punto de partida de la presente investigación, en el estudio del estridentismo y su relación con la ciudad. Fue un gancho muy eficaz implementado por los estridentistas y el cual constituyó posiblemente en su forma primigenia, una simple jugada, una contrarréplica a la “Universópolis” de Vasconcelos (1925).<sup>89</sup> Una jugada ganada en la medida que ha puesto a pensar mucho y que ahora es más identificada con un espacio concreto, que Universópolis. Nos queda claro entonces el *poder de nombrar* y de los símbolos. Cómo a través de una palabra que condensa cierta significación se puede dar a luz a todo un mito en

---

<sup>87</sup> “El automóvil fue testigo y tumba de grandes iconos en este periodo, como lo fue Pancho Villa a quien asesinaron la tarde del día 20 de julio de 1923 cuando se dirigía a una fiesta familiar en Parral, el cual fue emboscado y asesinado a tiros, ya que Álvaro Obregón fue elegido Presidente de México y cuando hubo consolidado su posición, algunos planes para librarse de Villa fueron tolerados o abiertamente promovidos por el gobierno; pero ante el temor de que Pancho Villa nuevamente se levantara en armas durante la Rebelión Huertista, decidió matarlo”. Véase artículo completo en <http://www.oem.com.mx/elheraldodechihuahua/notas/n1517100.htm>, redacción del Heraldo de Chihuahua, 13 de febrero del 2010, última consulta noviembre del 2013.

<sup>88</sup> En el siguiente capítulo, se analizarán detenidamente las acciones estridentistas que corresponden a los dos últimos años del movimiento como tal. Años en que algunos estridentistas fueron empleados por el Gobernador del estado de Veracruz, Heriberto Jara. Esta última fase del movimiento ha sido observada como sus años constructivos pero también como su etapa de institucionalización y de involucramiento con el gobierno y la política local. Por lo demás, los estridentistas rebautizaron en 1925 a Xalapa con el nombre de Estridentópolis.

<sup>89</sup> La cual aparece en su libro *la Raza Cósmica* (1925) y en la que profundizaremos en el siguiente capítulo.

torno a este. La palabra es seductora, nos lleva por un camino de asociación libre: cosmópolis, universópolis, metrópolis, cristianópolis, ciudades utópicas del renacimiento, las poderosas imágenes de Eisenstein. Nos sumerge a un camino de indagaciones diversas: ¿se refiere a una ciudad?, ¿poética? o ¿literaria?, ¿es una utopía? ¿una ciudad ideal?, ¿una ciudad imaginada?<sup>90</sup> ¿es o fue Xalapa?

Bueno, vayamos al comienzo. El término aparece por primera vez en el libro de List Arzubide, publicado en 1926 por ediciones horizonte, ubicada en los talleres gráficos del gobierno del estado de Veracruz en la ciudad de Xalapa. En dicho libro aparece la siguiente ilustración, que es un boceto de German Cueto fechado en 1925. Sí éste fue realizado en 1925, se desconoce dónde más se publicó o se dio a conocer.

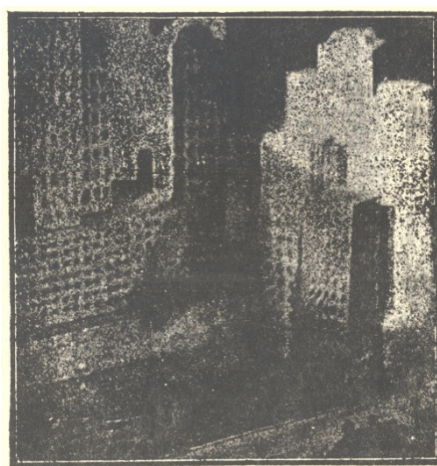


Ilustración VII.- Estridentópolis en el año de 1975 (Germán Cueto, 1925). Ilustraciones referidas en el libro *El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide

Por si no fuera poco, el boceto posee una provocadora rotulación que dice “*Estridentópolis en el año de 1975*”. Proyecto de German Cueto. La proyección resulta ser a 50 años lo cual no es mucho tiempo y nos deja pensando en el motivo de esa cercanía: ¿para no contradecir su actualismo?, ¿es una broma en el sentido que las proyecciones si

---

<sup>90</sup> Véase la Idónea comunicación de resultados (2009) presentada para obtener mi título de Especialista en Diseño y que realicé igualmente en el marco de esta maestría, que titulé, Estridentópolis, una utopía urbana.

hubiera querido hubiera podido ir hasta el año 2000. Después del boceto, List Arzubide escribe:

Estridentópolis realizó la verdad estridentista: ciudad absurda, desconectada de la realidad cotidiana, corrigió las líneas rectas de la monotonía desenrollando el panorama. Borroneada por la niebla, está más lejos en cada noche y regresa en las auroras rutinarias; luída por el teclado de la lluvia, los soles la afirman en el calendario de los nuevos días; sus ventanas giran hacia los paisajes que decoraron de amplitud Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez; las calles se trizan contorsionadas de afanes inaugurales; por las aceras van los viajeros apresados de tiempo; sus arquitecturas se han erigido de líneas audaces avizoras de la existencia; el alba la levantada cada vez más alta y más rígida, flota sobre el momento desenfrenado del medio día, entre el clamor anónimo del tráfico que desparrama las avenidas; y en las tarde es fastuosa, maquillada de cielos solemnes. Anclada en el abandono de sus edificios que despiertan de luces eléctricas las avanzadas de la noche, se escurre en el silencio; amplía sus avenidas y las líquida de paseantes para que en la soledad formal de las horas abandonadas a los temas ascensionales, los fundadores siembren sus palabras aviónicas. Arrasada por los discursos que dictan Maples Arce y list arzubide desde el balcón de las audacias, surge entre los proyectos a 100 h. p. de Germán Cueto, y es en cada mañana una ciudad nueva para los ojos de los que la corrigen de entusiasmos. Arqueles Vela la limitó de seriedad, perfumándola con la lejanía amable de Conchita Urquiza, Aguillón Guzmán le dió el boulevard de su figura balloom; Salvador Gallardo torció sus encrucijadas del amor solapado; Barreiro Tablada la entoldó de promesas; Gilberto Bosques la encendió de alturas. Ahora la Estación de Radio de Estridentópolis, obra de Ramón Alva de la Canal, alza a los vientos aventureros sus palabras de altura; pasan por ella los clamores del día y el infinito se congrega en sus noches desveladas de mensajes ultracelestes. Sus periódicos construyen el universo aéreo; sus ediciones dejan huella ferrada en el chaparro silencio de las bibliotecas y el grito de su faro horandando la distancia de las estrellas con su verdad mecánica, despierta al tiempo para lanzarlo al infinito. Los hombres han puesto la brújula del oriente hacia Estridentópolis. Las multitudes oyen pasar un galope de alas y embarcan su recia amplitud hacia la palpitación de las voces insomnes que divergentes del pasado, se abren hacia los universos insospechados (List Arzubide, 1981:93-98).

Uniendo el texto de List y la imagen de Cueto comienza a tener más sentido. La larga cita previa realiza una recapitulación del movimiento, de su espíritu, de sus personajes. Es muy probable que concibieran cerca su fin, la diáspora, el “dejar de vivir del presupuesto”. El año 1975, los separa del 1925, año en que se ubican en Xalapa y que alardean sobre ésta utilizando el término de Estridentópolis. Puntualiza Rashkin (2009: 174), que existe una referencia en la legislatura estatal de Veracruz de 1927 cuando un diputado acusa a Manuel Maples Arce por su deseo insidioso de estridentizar el estado, por ejemplo, poniendo a Xalapa el nombre de Estridentópolis. Entonces, antes de esto, antes de Xalapa y de 1925 Estridentópolis no existe, lo que existen son representaciones sobre *la ciudad*, representaciones artísticas que se valen del simultaneísmo y del cosmopolitismo para manufacturar sus escritos, para hablar de sus estados de ánimo y prefigurar una vida urbana, sus deleites y contingencias. Lo urbano y la vivificante búsqueda de cosmopolitismo a través de su arte fueron sus obsesiones. Estridentópolis, existe, por su afán de trascender, de quedar en la historia como algo más que como una iniciativa de

política cultural fallida en una ciudad, un estado y un país que no los acogió de la mejor forma.

La investigadora Silvia Pappe<sup>91</sup> elaboró en su libro *Estridentópolis, urbanización y montaje* (2007) un riguroso y certero análisis sobre obras estridentistas, que las devuelve, por así decirlo, a su sitio simbólico, las cuales poseen diversos puntos de fuga y que admiten interpretaciones diversas y en lo que es difícil estar en desacuerdo. No obstante, concibe a Estridentópolis como una ciudad literaria, en la medida que ésta recupera el universo imaginal de los estridentistas, como ese paraje mítico en que los estridentistas pueden reunirse o amotinarse siempre, en torno a su ciudad imaginaria. Tal como quería List Arzubide que fuera concebida, esto da una especie de coherencia a todo el movimiento, de unidad a sus obras y esto tiene mucho estilo, es casi como el último acto de un gran mago: “nos dispersamos pero seguiremos juntos”. Esto es en parte cierto, y útil para recuperar en modo metáfora la pretensión *imaginal* del movimiento, no obstante si nos centramos únicamente en ello, 1) se corre el riesgo de pensar que *todas* las obras estridentistas (escritos, prosa, poesía, publicaciones, por lo demás con diferencias como es el caso de *Irradiador* y *Horizonte*, xilografías, grabados, esculturas, etc.) apoyaron la construcción de un único punto de vista, y así indirectamente reducir la atención en la amplia, contradictoria percepción que tuvieron de la ciudad, del momento posrevolucionario, de su ser joven, vinculado a hechos fácticos, a sus propias vivencias e imaginarios y a su inmersión en la política, y eso es muy rico en sí mismo. Fue el investigador Luis Mario Schneider quien afirmó que sin la revolución mexicana no se puede entender al estridentismo. 2) Se deja de tomar en cuenta que Estridentópolis no existió hasta por lo menos hasta 1925. Y que fue, ante todo, una alegoría empleada para trascender en el tiempo y el espacio más allá de esa ceñida idea de Estridentópolis-Xalapa, “para no quedar perdidos en la provincia”.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup>Y con ella coinciden muchos otros. Lo que me ha parecido que su texto es verdaderamente influyente.

<sup>92</sup> Al respecto, una dubitación de List Arzubide: “Yo siempre he creído que si el movimiento estridentista hubiera estallado en París, por ejemplo, tendría ahora renombre universal. Me acuerdo que un chileno le decía a otro que si en lugar de publicar su libro en Barcelona lo hubiera hecho en Santiago no sería en absoluto un poeta conocido, y es verdad. A Vallejo, en el Perú, no lo conocía nadie. Vallejo muere, se puede decir, de hambre. Si Vallejo se hubiera quedado en el Perú, con todo lo que era, se hubiera perdido. Y quién sabe que

### 2.3.- Dandy, escaparate de la vida moderna

El nombre de ese hombre que llegara a ser nadie, de tan ecléctico.

El nombre ruso o alemán que fue prolongando el suyo hasta  
convertirlo en una cadena ecuatorial.

*Arqueles Vela, El Café de Nadie, 1926*

Hay algo en las andanzas juveniles de Maples Arce y sus colegas, que parecen mostrarnos cómo la vida fluye paralelamente al arte y cuesta trabajo disociarles. El escritor Roberto Bolaño, tenía quizá esta intuición, y en una entrevista a Vela (1976: 88) lanzó la pregunta: ¿Hay una disociación entre vida y escritura en el estridentismo?.

*El movimiento estridentista*, publicado por primera vez en 1926,<sup>93</sup> de List Arzubide logró capturar esa esencia en una historia *literaturizada*<sup>94</sup> que se completa con una serie de imágenes que le dan un aspecto visual a las palabras, el libro puede remitirnos en ese sentido, a un collage o al cine mudo que alcanzaría cierta madurez en los 1920s. Lo mismo que *El Café de Nadie* y *La Señorita Etcétera* de Arqueles Vela, el primero de ellos dedicado: “A Conchita Urquiza, compañera intransferible y a Manuel Maples Arce cómplice en este Café”. Las obras de Vela tienen mucho de autobiográficas conjugadas con elementos ficticios. De sus líneas se desprenden anécdotas vividas y sentidas que nos hablan de un modo de ser, para sí mismo y para los otros, y que para complementar nuestra mirada del gesto estridentista enriqueceremos con las acciones narradas en entrevistas o memorias de distintos estridentistas. Fue Vela quien definió esas acciones como gestos irónicos y performáticos. Una anécdota ilustra bien este punto:

---

hubiera pasado con Neruda si no sale de Chile. Y tan grande como Neruda, yo lo puedo asegurar, fue Pablo de Rokha. ¿Y quién habla de Pablo de Rokha, a pesar de que publicó aquellos libros tan grandes y poderosos? Porque este poeta tenía una voz tremenda y potente. ¿Y qué pasó con él? Se quedó perdido en la provincia”. Declaración de List Arzubide realizada a Francisco Javier Mora en una entrevista que le hizo en 1990 (Mora, 1999: 323)

<sup>93</sup> A sólo cinco años de gestación del movimiento estridentista, por uno de sus miembros.

<sup>94</sup> Evodio Escalante, cataloga al libro de List Arzubide como una crónica fantástica.

“[...]las estatuas que ustedes conocen que se exhiben en la Alameda Central, que son de Chucho Valenzuela, nosotros los estridentistas, una noche las empapelamos con papel periódico como protesta a la estética escultórica de nuestro tiempo; también un día desapareció la corona de laurel que le habían regalado a uno de los más grandes escritores, Gamboa, el de la Santa, Don Federico, y cuando le robaron su corona que era de oro, entonces Rafael López escribió: un robo estridentista: sólo los estridentistas son capaces de atentar contra la gloria de uno de los académicos más prestigiosos” (Vela, 1976: 87).

Otra anécdota de Maples Arce complementa la de Vela, pues nos habla de ese espíritu andariego en la ciudad:

Mientras se paraba y tiraba el manifiesto, fuimos a dar una vuelta por las calles de la estupenda ciudad, y luego regresamos a recoger nuestro paquete con los impresos en papel *affiche* de colores, que releíamos al resplandor de un farol, mientras nos calentábamos con un café, sentados a la intemperie, en un puesto de la calle de los Gallos, rodeados de gente del pueblo que a esa hora acudía a ese sitio a reconfortar su miseria (Maples Arce, 2010: 92)

Años de estudiante y de poeta que escribe al unísono de su contacto con la ciudad de México:

Mi espíritu inquieto no se detenía ni un momento. En los trayectos del tranvía, en la mesa, en mi cama, en los cafés, y principalmente en mis solitarios paseos, mi mente trabajaba (Maples Arce, 2012:81).

En la vejez y después de haber sido diplomático en distintos países<sup>95</sup> sería su identidad de poeta la que reafirmaría hasta el final:

Una ilusión más que no he perdido. Por ella afirmo mi identidad de poeta, testigo, inflicativo, significativo e interiorizante, hasta el final cuando caiga como *corpo morto cade* (Maples Arce, 1983: 379).

Las mencionadas, son obras jugosas para analizar el esbozo de un estilo de vida que resulta pertinente caracterizar como su propia versión mexicana del *dandy*, otra clave en el gesto estridentista. En su acepción habitual el *dandysmo*,<sup>96</sup> surgió como actitud en el siglo

---

<sup>95</sup> Bélgica, Polonia, Italia, Portugal, Londres, Panamá, Chile, Colombia, Japón, Medio Oriente, Paquistán, entre otros. Véase el último libro de memorias de Maples Arce: *Mi vida por el mundo* (1983). Como anécdota anexa, cuando estuvo en Italia publicó una *Antología de Poesía Mexicana* donde brilla por su ausencia cualquier obra estridentista. List Arzubide reprochó en más de una ocasión la conducta de su compañero, alegando que una vez que entró en el presupuesto se le acabó la locura también (Mora, 1999:149 y 150)

<sup>96</sup> Un trabajo que profundiza sobre dandysmo es la tesis doctoral de Gloria Hernández Durán (2009) titulada: *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer*, Disponible en: <http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/5953/tesisUPV3064.pdf>, última consulta enero 2014.

XIX, tuvo su propia expansión en el siglo XX, especialmente en el periodo de entreguerras, denota una actitud estética y vital del artista de la modernidad ligado estrechamente al cosmopolitismo, en líneas generales se refiere a:

vidas conscientemente teatralizadas que inauguran la modernidad. En todas estas acciones, en este hacerse heroico en una sociedad en decadencia, se verá la verdadera actitud de la modernidad. Será pues esta rebeldía metafísica, esta negatividad acumulada primero y desplegada después, la que permitirá incluir a los dandys dentro de la autonomía moderna, una autonomía que quería derrocar la “normalidad” burguesa (Durán Hernández, 2009:18).

El dandy entonces es una figura arquetípica que comprende todo un modo de ser y de actuar, más allá de circunscribirse a un momento o a una determinada corriente artística, refleja - y de ahí la alusión a *escaparate*- un modo de *ser urbano*, de una vida moderna a través de sus distintas insinuaciones; a saber: sus ansias de viajar, de conocer, de aprehender lo desconocido ya sea por medio de un viaje real o por medio de uno virtual: la lectura, sus modos de vestir, sus lugares de reunión, los cafés, los bailes, su actitud crítica e iconoclasta, su interés por la novedad, o en otros términos, por la moda, y su modo de relacionarse con las mujeres.

La palabra dandy, por cierto, fue utilizada por ellos mismos para describirse, dos ejemplos los ilustra List Arzubide (1926), quien describió a Leopoldo Méndez de la siguiente forma:

Se deshizo la exposición entre las manos musculosas de andamios de Leopoldo Méndez, el último dandy del overol, signo de futuro que enraizaba la vida ascensional con sus piernas cimentadas de obrerismo; elevado con la altanería de una chimenea fluída y segura, pudo bajo el romanticismo de sus brazos mecánicos, alzar los últimos sueños de la tarde estridentista.

*El dandy del overol*, comienza a indicarnos ese híbrido entre artista y consciencia político-social. También describió a Arqueles Vela:

secuestrado en el abrazo de terciopelo de una “Barber Shop”, servida por perfumes de Coty, perdió el bigote que lo ensamblaba a la seriedad, y sus muñecas, advertidas de su debilidad sansoniana, se columpiaron en sus burlas [...] una juventud que estaba detrás de la máscara bigotuda

Mientras que Maples Arce, se describe a sí mismo de la siguiente forma:

En esa época me gustaba vestir bien; llevaba siempre un bastón y usaba polainas, lo que me valió una sátira de Manuel Horta<sup>97</sup> en la que me llamaba “el poeta de las polainas de peltre” (2010:60).

---

<sup>97</sup> Quien fuera director de *Revista de Revistas*.



La forma de vestir del dandi afirma su originalidad interior, desafiando la ironía de los demás. Es una abstracción concreta, el punto de contacto entre la línea fragmentaria de la existencia y la recta sinuosa de la Utopía (Scaraffia, 2009:15).

Esto como rechazo de la sociedad tradicionalista a sus actitudes beligerantes, rebeldes, ya que Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez se caracterizaban por sus cabellos despeinados, mientras que Maples Arce, Miguel Aguillón Guzmán o Luis Quintanilla, por su atildamiento exagerado (incluidas las polainas, el bastón y la flor en el ojal) que rayaba también en lo estrambótico. Esa heterodoxia en el vestir no fue sino la consecuencia de una heterodoxia más profunda: el desengaño absoluto respecto al arte del pasado y el anhelo de hallar respuestas inéditas a los problemas que planteaba el recién nacido siglo XX (Bustos, 1998).

Las diferencias entre estridentistas son evidentes: unos dandys más “aristócratas” otros más rebeldes-politizados. Me parece que hay explicaciones sociológicas para estas diferencias que se responden en los entornos familiares y en los encuentros con la revolución y la política de unos y otros. Así, Maples Arce,<sup>98</sup> Kyn Taniya y Aguillón Guzmán fueron más proclives a la elegancia y exquisitez; mientras que y List, Vela, Méndez y Alva de la Canal a una actitud desenfadada en la apariencia. Esto increíblemente se corresponde con las posturas políticas que tomaron en sus vidas. Maples Arce y Kyn Taniya se convirtieron en diplomáticos con posiciones políticas más liberales, y List Arzubide quien luchó en la revolución, publicó a través de *Ser* ideas de contenido social, fue militante del Partido Comunista, y visitó la Unión Soviética,<sup>99</sup> cultivó una vida de acciones y proyectos cercana a posturas de izquierda.

---

<sup>98</sup> En sus memorias, Maples Arce, describe “los gustos burgueses” de sus padres quienes también fueran amigos de los Revueltas (Maples Arce, 2010: 70).

<sup>99</sup> En la entrevista realizada por Alejandro Ortiz Bullé Goyri y Tania Barberán a List Arzubide en 1992, es decir cuando List tenía 94 años de edad. Cuenta su anécdota de cuando tenía 21 o 22 años y cómo llevó la bandera de Sandino que estaba en México, para un congreso antiimperialista en la Unión Soviética (313 p). Sería esa estancia la que inspiraría su noción de teatro guiñol con perspectiva social y que desarrollaría con Germán Cueto. List, marcaría sus diferencias con otros estridentistas, por ejemplo en el caso de Kyn Taniya: “Quintanilla nació en París y su padre era embajador. En París, él recoge la poesía de la sublevación que pasó a Francia y de ahí se extendió por Europa. Quintanilla no tuvo nada que ver con el movimiento estridentista”. Desde luego, exagera. Y después continúa: “Eso del *Teatro del Murciélago* era una cosa bastante aristocrática. Él trabajaba en el ministerio de Relaciones exteriores y consigue ayuda para presentar esa cosa que era para los señoritos y quiso hacerse aparecer como si hubiera pertenecido al movimiento estridentista [...]” (318 p.)

Después de haber crecido en provincia, los estridentistas mencionan posibilidades que les fueron abiertas gracias a entregarse a la experiencia urbana de la “metrópoli”, como jóvenes estudiantes su experiencia estuvo cercana a espacios universitarios, como poetas cercanos a círculos de periodistas y escritores, a bibliotecas, a círculos de discusión, algo muy similar a lo que describe ese personaje “anónimo” de Vela en *La Srita. Etcétera*:

El motivo de mi llegada a la Metrópoli, la causa de haber abandonado tantas cosas, se iba borrando hundiéndose. La realidad de que podría llegar a los ascensores intelectuales me impulsaron a hacer innumerables arbitrariedades imborrables que agitaban mi espíritu. Había salido de una oficina insignificante para entrar a una oficina importante. No había hecho mas que lo mismo. (Arqueles Vela, 1922)

En una entrevista realizada por Stefan Baciú, List Arzubide reafirmó este punto:

[...] la provincia donde el resto de los futuros estridentistas luchábamos contra el medio rural sin más armas que un ansia de romper con un medio que instintivamente sentíamos que nos ahogaba [...] (List Arzubide en entrevista realizada por Stefan Baciú, 1981: 50)

Su ansia de ciudad se manifestó no sólo a través de su arte, también en sus acciones. La ciudad les dio posibilidades de diferenciación, les abrió nuevos canales de expresión, de conocimiento y de consumo:

“Centrado el estridentismo en el odio de los rezagos. Recibía los mensajes cardinales que iba incendiando por toda la República Armando Zegrí, aventurero lírico [...]” (List Arzubide, 1982: 49)

No obstante, también advertieron el vértigo de la ciudad:

La vida casi mecánica de la ciudades modernas me iba transformando. Mi voluntad ductilizada giraba en cualquier sentido. Me acostumbraba a no tener facultades de caminar conscientemente. Encerrado en un coche. Me perdía en el sonambulismo de las calles. Me volvía mecánico... (Arqueles Vela, *La Srita. Etcétera*, 1922)

En esa tensión: ansia y vértigo, atracción y miedo por la ciudad, los rasgos de poeta moderno acechan insistentemente, hay un afán por distanciarse, una búsqueda solitaria, individual:

Esta tranquilidad era exactamente lo que yo necesitaba. Mi busca [sic] de soledad y silencio me hacía utilizar el sótano de mi casa destinando a los baúles vacíos. Este café fue mi refugio. Allí nadie me molestaba ni interfería y no pocas veces salí de él sin que el camarero hubiera aparecido. Necesitaba palmoear insistentemente y ni así se presentaba. Desde entonces fui a instalarme en dicho café para leer y escribir los artículos de la revista, particularmente cuando el mal tiempo interrumpía mi habitual paseo y la lluvia tamborileaba en las vidrieras (Maples Arce, 20010: 82)

La migración altera los espacios y las identidades locales. Para construir ese “yo” se seleccionan de varios repertorios, hábitos y pensamientos, marcas heterogéneas de identidad, que permiten a la vez desempeñar papeles diversos y hasta fuera de contexto. Es

difícil ubicar hasta qué punto consciente se dan las apropiaciones de esos símbolos literarios en la vida de jóvenes poetas y artistas. En el caso de los estridentistas siempre existió el anhelo por traspasar binarismos. Su arte tuvo una función política en la medida que incluyeron el ambiente, existió una clara preocupación por cómo vivir con los otros, por fundirse en el ambiente. Al mismo tiempo, fueron dandys preocupados por delinear una diferencia, una autonomía.

Aquí se pudieran tejer algunos paralelos entre Maples Arce con el joven Salvador Novo, exponente de los Contemporáneos, de quienes se ha insistido mucho en las diferencias y enemistades, más los canales compatibles son también bien claros: ambos habían crecido en lugares del interior, de *provincia* y ambos estaban relativamente “deslumbrados” por sus años jóvenes en la ciudad de México. Novo publicó en 1923 un texto titulado *El joven* donde narra el espíritu urbano y jovial de esos años. Tal como Maples Arce expondría muchos años después en su *Soberana Juventud*: para ambos la literatura ejercía una fuerte influencia en sus vidas, además de ser “vecinos” en las páginas del *Universal Ilustrado*. Villaurrutia refiriéndose a Novo concluiría: “La vida era para nosotros —precisa confesarlo— un poco literatura. Pero también la literatura era, para nosotros, vida”.<sup>100</sup>

Del mismo modo, puede darnos una idea de lo que significa ser joven estudiante y rebelde a formulas establecidas la alusión irónica a los poetas vanguardistas desde una mirada más actual que nos muestra Roberto Bolaño en su libro *Los Detectives Salvajes* (1998). Este libro da cuenta tanto de una investigación literaria como de un paralelo histórico, nos muestra una extraordinaria consonancia con precisamente ese *ser* joven, poeta, vanguardista, urbano. Un verdadero viaje hacia un modo de vida estridentista al mismo tiempo que un espejo con los reales infrarrealistas, grupo de vanguardia mexicano de los 70’s.

---

<sup>100</sup> Véase: *El joven de Salvador Novo. Hacia la novela urbana moderna en México*. De Rosa García Gutiérrez, 1996. Pdf disponible en: [publicaciones.iib.unam.mx/index.php/boletin/.../702](http://publicaciones.iib.unam.mx/index.php/boletin/.../702), última consulta enero 2014.



Ilustración VIII.- De izquierda a derecha: Germán List Arzubide, Ramón Alva de la Canal, Manuel Maples Arce, Leopoldo Méndez & Arqueles Vela. Jalapa, Veracruz, 1925. Reproducida de Maples Arce (2010:110)

El texto de Bolaño tiene mucho de novela de formación literaria e iniciación sexual (Olvier, 2011:14). Algo muy cercano a lo que podemos leer en textos estridentistas. Sobre todo en *La Srita. Etcétera*, *El Café de Nadie* y el *Movimiento Estridentista*. Bolaño también muestra su admiración por los estridentistas, a quienes de hecho entrevistó<sup>101</sup> y no dudo haya parodiado en alguno de sus personajes. Existe en su novela una especie de reconstrucción o de exaltación de su *malditismo* y cómo ese, es el que vale la pena ser retomado, como en un espejo aparecen Maples Arce- José Peguero –Rimbaud. No obstante, se insinúa que las aventuras de García Madero a menudo son más rupturistas y marginales que las de los mismos estridentistas, si bien se busca un referente ahí se deja notar que ese elemento antecesor no existe como tal, es mítico y está representado por Césarea Tinajero, “la estridentista perdida”.

El dandy concibe de determinada forma a la mujer. Si miramos los dos principales personajes femeninos de la prosa estridentista: *Mabelina* (personaje del *Café de Nadie*) y

<sup>101</sup> Véanse sus entrevistas en Plural núm 3 y 4 de 1976 “Tres estridentistas” y la entrevista que hace a Vela en Plural núm. 62 noviembre 1976

*La Señorita Etcétera* encontramos, un cambio sustantivo con respecto a la prosa modernista. Pues la mujer deja de ser algo pasivo que hay que *ganar* y elogiar para ser tratada como una igual, y no por ello menos deseada o temida. Pero sobre todo, a partir de la que se especula, ese *otro* con base al cual también se construye determinada identidad masculina: “Fue entonces cuando brotó de su misma elegancia, vestido por las miradas de todas las mujeres” (List Arzubide, 1982: 65).

En Mabelina podemos notar ciertos tintes de *Femme Fatale*:

Sus vivaces, sus perversátiles ojos, llenos de los holgorios de las tardes de verano, revolotean sobre los números de los gabinetes, buscando la cifra exacta, valuadora de sus ecuaciones sentimentales (Arqueles Vela, *El Café de Nadie*, 1922)

Al mismo tiempo, se habla de una mujer urbana inserta en la vida pública que con sus atributos femeninos adquiere cierto poder:

“De cuando en cuando llega, desde el otro piso ideológico, una ahogada carcajada femenina que, como el JAZZ-BAND, quiebra en los parroquianos las copas y los vasos de su restaurant sentimental”.(Arqueles Vela, *op. cit*)

El dandi prefiere la incertidumbre y la inestabilidad de los amores fugaces. Ya lo decía List Arzubide: “Todos fuimos buenos conquistadores, Nos gustaba la cuestión aquella de la conquista” (Bullé Goyri: 1992: 325) y Maples Arce parece sostener esta idea con sus múltiples anécdotas amorosas en sus años juveniles narradas en su segundo libro de memorias. Para el dandi la mujer es ambigua, en cuanto es naturaleza. De ello, también deriva una actitud contradictoria. Existen frases tanto llenas de admiración a la mujer como de misterio, atracción y distancia:

En realidad, lo que a Mabelina le había interesado, era esa manera con que él se excluía de la vida y se olvidaba de todos y de sí mismo, en las calles, en las conversaciones, en los bailes y en las antesalas, con un gesto de no querer inmiscuirse en ningún incidente, en ninguna labor tan complicada y tan molesta como la de hacer el amor a una mujer; en la que hay siempre una expectación y una ansiedad de que se realicen por ella, todos los heroísmos y todas las inverosimilitudes (Arqueles Vela, *op cit*).

En el ambiente urbano moderno las relaciones con la mujer cambian, se volatizan, se complejizan. Si los escritos describieron la vida tumultuosa y mecanizada interior transformada por el industrialismo y la mecanización, esto repercutió también en las

relaciones inter-genéricas. Véanse, por ejemplo, los siguientes fragmentos de “La Srita. Etcétera”:

Había seguido las tendencias de las mujeres actuales.

Era feminista. En una peluquería elegante reuníase todos los días con “sus compañeras”. Su voz tenía el ruido telefónico del feminismo...

Era sindicalista. Sus movimientos, sus ideas, sus caricias estaban sindicalizadas.

En todo caso, podemos decir que *las mujeres de los estridentistas* humanizan aún más a la vanguardia y a la mujer. Las colocan como un referente importante en las que basan sus deseos y aspiraciones jóvenes, al mismo tiempo, como afirmó List Arzubide: *sanean las mentalidades de tanto romanticismo morboso...*

Mujeres de los bailes del edificio México...

Mujeres de los estridentistas.

Sobre el quinto piso de un casillero de apartamentos –comunidad económica- endomingado de tendaderos, cogidos de la mano de los montes que cuidaban adustos de la moral de la fiesta, se celebraban los bailes. Niñas cinemáticas, superpelonas, escoltadas y extranzanconas, llenando el exangüe patinillo, vestidas de princesas por la luna; allá dentro enjauladas por el decoro, los músicos declaraban un motín de improviso; explotaba el magnesio de los latones, y todos flotábamos desesperados, temiendo irnos a pique en la noche, en aquel barco ebrio lleno de banderolas de la alegría que arrastraba la música. Elvira Vicencio, contramaestre de esa figura nocturna, afianzaba en su taconeo sincrónico el enorme peligro, mientras el perfume de nuestras carcajadas calentaba a las estrellas; ellas las amadas de todos, las novias unánimes, colgadas de nuestros afanes, ante la infecunda protesta de los fines, que list arzubide se encargaba de desarticular para que el baile siguiente hubiera nueva dotación (List Arzubide, 1982: 22 y 23)

Para *ser*, en la ciudad, tienen muchísima importancia los lugares que se visitan y las personas que se frecuentan en determinados sitios como punto de reunión. En el caso del dandy, el Café, sería ese lugar paradigmático, *El café llegó a ser mi otro yo*, escribió Arquelas Vela.



Ilustración IX.- *El Café de Nadie* de Ramón Alva de la Canal 1926. Reproducida de Capitanachi y Winfield (2013: 4)

El café,<sup>102</sup> espacio literario, espacio moderno, lugar donde se charla precisamente por ser literario; una singular institución cuya pieza fundamental es el escritor mismo, que se descubre en su soledad mundana y la escribe, gesto del que surgen importantes renovaciones literarias. Artistas que van desde Hazlitt, Diderot, Voltaire, Balzac, Larra, Galdós, Poe, Baudelaire, Verlaine, Kraus, Altenberg, Unamuno, Roth, Camba, Zamacois, Gómez de la Serna, Cansinos-Assens, Apollinaire, Breton, Pla, Zweig, Canetti, Polgar, Márai, Sartre, Magris se reunieron en torno a diversos y hoy célebres cafés como The Grecian, Florian, Procope, Régence, Lorencini, Central, Griensteidl, Museum, Els Quatre Gats, New York, Philadelphia, Flore, Aux Deux Magots, Pombo, Levante, Suís, Norat, San Marco, y otros muchos Cafés de nombres olvidados.

Para Gómez de la Serna el café también era una institución independiente con un valor alternativo al de la cultura oficial. Era una especie de para-academia mucho más vital que la Academia, en donde según él “*se muere mucho, se muere dentro, mucha gente*”, y

<sup>102</sup> Antoni Martí Monterde elaboró un brillante ensayo titulado *La Poética del Café* (2007) donde además de brindar numerosas anécdotas sobre cafés y artistas famosos. Nos narra su historia y nos ofrece una interesante mirada de este espacio como “vida interior de la ciudad”.

los que más se morían, según él, eran sobre todo los jóvenes. El café fue un espacio de conversación y de escritura, una especie de ágora, de plaza pública en donde implícita o explícitamente se adopta una actitud desafiante hacia las instituciones establecidas, aquellas más cerradas o estereotipadas (Martínez Gómez, 2012).<sup>103</sup>

En la obra de Arqueles Vela: *El Café de Nadie* es evidente que no sólo está hablando del Café sino del grupo, y de su actitud iconoclasta y antiinstitucional. Allí, ya lo destacaba como “un lugar en que entrar y no ser nadie” y le reconocía diversos atributos dignos del artista de vanguardia: “un triunfo de los que se adelantan en el tiempo, un espacio idóneo donde vivir la contemporaneidad, que es el goce del tiempo que nos ha tocado vivir”, para situarse al margen de la literatura institucional y en medio de la vida.

El café simbolizó esa proximidad con la vida pública pero sobre todo, centro aglutinador de las novedades culturales y donde lo público se discutía y tomaba forma:

[...]organizamos una exposición en el Café de Nadie, que causó más de un sobresalto y tuvo numerosos ecos en la prensa. Fue la primera exposición de esta índole que se hizo en México. Años después la repetimos con nuevos aportes en un café de chinos próximo a la Cámara de Diputados, y más tarde, en un salón de la avenida Madero (Maples Arce, 2010:91).

El acto consistió en una armónica fusión de literatura, música y plástica. Arqueles Vela fue el encargado de abrir el "Te invita- ción" con la "Historia del Café de Nadie"; leyeron poesía Maples Arce, German List Arzubide, Salvador Gallardo, Humberto Rivas, Luis Ordaz Rocha y Miguel Aguillón Guzmán. Se exhibieron cuadros de Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Xavier Guerrero y Máximo Pacheco; German Cueto presentó una colección de "máscaras" de los principales pintores y poetas del movimiento y Guillermo Ruiz mostró algunas de sus esculturas cubistas en medio de un ambiente de bohemia subversiva, entremezclado con anuncios comerciales como "Beber Moctezuma o no beber" y "Fume Primores del Buen Tono" (Schneider 1970: 85,86).

El Café de Nadie dotó de identidad al grupo estridentista, fue otro símbolo o dispositivo que les dio forma y adjetivo. Otro canal por medio del cual expresarse y que les ayudó a adquirir cierta reputación.

Somos ya, casi los dueños del Café. De un momento a otro nos dirán: Bueno. Les parece que cerremos. Están de acuerdo en que se pinten y se decoren de nuevo los gabinetes. Este mes nos han recargado demasiado las contribuciones, etc., etc., etc.

---

<sup>103</sup> Véase reseña sobre Ramón Gómez de la Serna y los cafés literarios, escrita por Juana Martínez Gómez <http://hemisferiozero.com/2012/09/24/ramon-gomez-de-la-serna-y-los-cafes-literarios/>, última consulta, enero 2014.



Es que somos los únicos que comprendemos, que apreciamos su inmovilidad y su alejamiento (Arqueles Vela, *el Café de Nadie*).

La reunión ya no era su estructura básica, sino que en el *Café se coincidía* se podía permanecer callado, en debate, en pleno soliloquio o a solas. Una tertulia estable en el *Café* no exigía pertenencia sino regularidad y asiduidad. Según Martí Monterde, en el *Café* se coprotagoniza una homogenización cultural y social sin precedentes (Martí Monterde, 2007:26).

Podemos cerrar este capítulo diciendo que las obras estridentistas, sobre todo las producidas durante 1921-1925, dan cuenta de un afán de renovación, de la promoción de un espíritu moderno y búsqueda ansiosa por nuevas iconografías que distanciaban a Maples Arce y a quienes se adhirieron al movimiento de los valores reconocidos en el arte mexicano de esos años. De la construcción de una actitud, de un gesto articulado con base en otros movimientos vanguardistas (futurismo, dadaísmo, ultraísmo, creacionismo) que buscaban la renovación artística con actitud provocadora. El estridentismo se propuso realizar una fusión de ideas vanguardistas de las que el joven Maples Arce utilizó ciertas imágenes y a las que interpretó diseñando vehículos expresivos que ayudaron a prefigurar una identidad artística, juvenil y urbana distinta a lo que existía en aquel momento en el contexto nacional y por lo que consideró indefectible su irrupción. Al mismo tiempo, se convocó a una comunidad en torno a ésta. El concepto de identidad nos permite leer esa prefiguración de enunciamentos significantes en el estridentismo de 1921-1925, momento en que a decir de Schneider, era algo ecléctico y diletante dentro de la vanguardia (en entrevista concedida a Mora (1999: 325).

El significado de la conocida fórmula *épater le bourgeois* fue, sin duda, indicativo del tono provocador que encarnaron las vanguardias en general y la estridentista en particular y lo que deja leer su afán rupturista. Escandalizar al burgués, gastar bromas pesadas, fue una práctica común de los artistas de vanguardia que tenía una raíz histórica mucho más robusta de lo que se creía, pues la burla, el escarnio e incluso el cinismo encerraba una serie de graves motivos (de Michelli, 2002: 65).

Existió también una intuición prematura del absurdo, como una condición amarga. Absurdo que se traduce en risa, en ironía. A esto nos dice Schneider: De aquí proviene la

moral del estridentismo, y la que aparece también, por lo general, en toda vanguardia: “Por un lado jugaban –seriamente hablando– con el orden imaginativo, y por otro, deseaban fusionarse desesperadamente con la realidad más objetiva y próxima. La contradicción, que por supuesto no podía resolverse, se desahogaba en elementos irónicos y en cierto escepticismo” (Schneider, 2007: XXXIX).

La siguiente cita de Berman me parece que ilustra muy bien algo que los estridentistas intuyeron respecto de la vida moderna en la ciudad, problema que hasta cierto punto bordearon con su arte.

¿Qué clase de personas produce esta revolución permanente? Para que la gente cualquiera que sea su clase pueda sobrevivir en la sociedad moderna, su personalidad deberá adoptar la forma fluida y abierta de esta sociedad. Los hombres y las mujeres modernas deben aprender a anhelar el cambio: no solamente estar abiertos a cambios en su vida personal y social sino pedirlos positivamente, buscarlos activamente y llevarlos a cabo. Deben aprender no a añorar nostálgicamente las relaciones estancadas y enmohecidas del pasado real e imaginario sino a deleitarse de la movilidad, a luchar por la renovación, a esperar ansiosamente el desarrollo futuro de sus condiciones de vida y sus relaciones con sus semejantes. (Berman, 1982: 90)

El gesto estridentista evidencia, la construcción simultánea de imaginarios por cierto fracción de individuos en distintas latitudes, de cómo se nutre una identidad vanguardista en relación a un contexto nacional y a uno internacional, gracias a una serie de circunstancias históricas. En el caso de los estridentistas, fue una fracción de individuos, que pudieran verse como marginales dentro del campo artístico<sup>104</sup> pero de privilegio en relación con el resto de la sociedad. Por tanto su dandysmo se basó en una paradoja esencial; para unos será un outsider de élite, una extravagancia necesaria, para otros un perfecto excéntrico que básicamente molesta. La figura del dandy apropiada por los estridentistas nos lleva a preguntarnos: ¿a qué imagen corresponde a la de un aristócrata o a la de un revolucionario? Por el momento, podemos decir que a un híbrido complejo y contradictorio, que al adoptar *el cánón metropolitano*, vanguardista se aristocratiza irremediamente porque se aleja del resto en la medida que cultiva una identidad cosmopolita, vanguardista y es revolucionario porque luchó desde sus inicios por un

---

<sup>104</sup> Esto se podría entrecomillar pues se encontraban estrechamente relacionados con las principales personalidades de la vida artística e intelectual del México esos años, como ya se ha expuesto en líneas previas, a saber: Diego Rivera, Clemente Orozco, José Juan Tablada, los Cueto, etc.. Lo que les ha valido tanto el mote de “periféricos” ha sido la rivalidad con los contemporáneos, los puestos que les fueron otorgados por Vasconcelos y los privilegios. Entre ellos tener a su disposición, las Ediciones del Ateneo.

sentido social-ético que debía tener el arte, con una clara preocupación de lo que ocurría en su país: un proceso de institucionalización en ciernes con un trasfondo ideológico ambiguo, en un momento en que se hacía evidente la constitución de mafias en el poder, lo que es especialmente complejo en los vanguardistas latinoamericanos. Se luchó contra la tradición heredada de los modelos coloniales y cristalizada en la fundación de academias nacionales de la lengua (Mora, 1999: 364). Pero se ubican también en el terreno político-social concreto del México de esos años, como actores políticos en un contexto en que la cultura era literalmente utilizada como arma de combate, la pregunta es si lo suficientemente poderosa para enfrentarse a una realidad crispada por factores de diverso orden, esto será una pregunta lanzada por ellos mismos y que explorarían con su llegada a Xalapa, cuestión que nos proponemos estudiar en el siguiente capítulo.

### CAPÍTULO 3. XALAPA UNA VEZ ESTRIDENTÓPOLIS

*Era necesario salir a la provincia inventada por López Velarde;  
el estridentismo amarró a su grito los cuatro puntos cardinales y partió [...]*

List Arzubide

La llegada de los estridentistas a la ciudad de Xalapa en 1925 tiene su historia - quizá menos explicativa - en la relación de Maples Arce con Alfonso Cravioto,<sup>105</sup> amigo de su padre, y quien le otorgó al recién graduado de la Escuela de Derecho una carta de presentación para el general Heriberto Jara Corona,<sup>106</sup> que en la manifiesta reconciliación que logró hacer este grupo con la efusión *modernizadora* del recién nombrado gobernador de Veracruz y quien vio en los estridentistas a los diseñadores de una estrategia cultural para su gobierno. El puesto con el cual fue favorecido Maples Arce fue el de Juez de primera instancia del Distrito Judicial de Xalapa. A lo largo del presente capítulo se analizará el desempeño de la vanguardia en la ciudad de Xalapa en relación con una serie de acontecimientos que delinearon la vida política y cultural de la región.

List Arzubide, señaló a Mora en una entrevista que su traslado a Xalapa fue determinado también a causa de que Los Contemporáneos tenían con Vasconcelos el campo abierto en la ciudad de México:

---

<sup>105</sup> Quien ya contaba con una carrera política para aquel entonces. fue diputado federal en la XXVI Legislatura (1911-1913); fue diputado en el Congreso Constituyente de México (1917), diputado en la XXVII Legislatura, así como senador por el Estado de Hidalgo (1918-1922) y presidente del Senado en 1921.

<sup>106</sup> Nacido en 1879 en Nogales Veracruz, fue alumno de Enrique Laubscher, pedagogo conocido por su doctrina educativa en que el lenguaje es el centro de la enseñanza. Trabajó en la fábrica de textiles de Río Blanco como contador, colaborador del Partido Liberal de los hermanos Flores Magón. Participó en la organización subrepticia de grupos obreros. Se adhirió a la revolución maderista para derrocar a Porfirio Díaz y más tarde fue elegido diputado federal. En consideración de sus méritos en el combate fue ascendido a general y después designado comandante en el puerto de Veracruz. En 1916 fue nombrado jefe de las operaciones militares del estado de Veracruz y electo por los obreros de Orizaba como su representante en el Congreso Constituyente. Fue gobernador del Distrito Federal y embajador en Cuba. En 1924 fue elegido gobernador del estado de Veracruz. Durante su mandato sostuvo un fuerte desacuerdo con los empresarios extranjeros, quienes eran dueños de las compañías petroleras. El abuso contra los obreros contratados por dichas compañías, así como la explotación desmedida del petróleo, le acarreó problemas con el entonces presidente de México, Plutarco Elías Calles (Koriat, 2012).

“y nosotros andábamos haciendo lo que podíamos o lo que nos dejaban hacer. Esto nos obligó en cierto momento, cerrado el camino de la capital, a buscar una salida en la provincia. Nos fuimos a Jalapa donde era gobernador el general Heriberto Jara, un hombre que había estado en la lucha desde 1907, en la famosa huelga de ese año. A él le gustaba además la cuestión poética” (Arzubide en entrevista a Mora, 1999: 310)

Los días de estudiante habían quedado atrás, fue momento en que Maples Arce tuvo que responsabilizarse de la situación familiar que era inestable económicamente.<sup>107</sup> Fueron entonces, las oscilaciones en la propia vida de Maples Arce en aquel periodo posrevolucionario que corrían paralelas a las coyunturas políticas y tácticas gubernamentales que generarían este encuentro, lo cual significaría una coalición temporal de intereses entre estridentistas<sup>108</sup> con el gobierno de Heriberto Jara, un fuerte impulsor y admirador de todo lo que fuera moderno<sup>109</sup> con una duración de dos años.

Maples Arce contó con un salario generoso para la época: mil pesos mensuales y con la confianza de Jara,<sup>110</sup> que incluyó entre otras cosas: el uso del carro gubernamental, y la posibilidad de conformar a su propio equipo de trabajo. Fue así como llegaron a reunirse en Xalapa: List Arzubide quien se hizo cargo de los Talleres Gráficos del Gobierno del Estado, Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez como ilustradores. Salvador Gallardo llegaría poco tiempo después abandonando su trabajo en Puebla y con un nuevo puesto en Salud Pública, mientras que Arqueles Vela y Germán Cueto pasaron un lapso de tiempo

---

<sup>107</sup> Su padre tenía esperanzas en un negocio: la denuncia de la herencia vacante de un fundo petrolero de Juan Felipe, conocido por su inmensa riqueza y cuya propiedad estaba detentando una compañía extranjera. En aquel momento, al presentarse como denunciante, aseguraba la propiedad del predio al Estado. Lo que era premiado con el 25% según la Ley de Herencias y Legados. No obstante, no recibió la recompensa esperada, debido a complejos trámites burocráticos y para recuperar una mínima parte tuvo que compartir utilidades con influyentes intermediarios (Maples Arce, 2010: 139).

<sup>108</sup> Sería Garizurieta quien acuñaría una frase hoy célebre respecto a esa condición psicológica de la vida mexicana: “Vivir fuera del presupuesto es vivir en el error...”

<sup>109</sup> Al grado de, tiempo más tarde- ser acusado como fetichizador del cemento por apoyar la construcción de botes con este material, y que por más descabellada que suene la idea ya se había puesto en marcha durante la gran guerra la construcción de embarcaciones de ferroconcreto por ser un material barato. El experimento no resultó bien y el barco en Veracruz terminó por hundirse en 1943 debido a diversos factores, entre ellos por haber estado a cargo por checos y veracruzanos no muy diestros en la cuestión (Gallo, 2002: 197). El general escogió el cemento no por ser práctico y útil sino por ser espectacular. Tecnófobos como tecnófilos pueden estar igualmente cegados por sus pasiones.

<sup>110</sup> Quien también requería de su asesoría como asesor legal (Maples Arce, 2010:144)

antes de ir separadamente a Europa.<sup>111</sup> Se rodearon de personalidades como Enrique Barreiro Tablada, Eduardo Colín (director de la Escuela Preparatoria), Xavier Icaza, Miguel Aguillón Guzmán y otros intelectuales locales adheridos como Mario Ronzón Rivera, José Luis Castilla, Julio de la Fuente y Roberto Rivera (Rashkin, 2009:168).

Calar un contexto distinto con características propias de la política local -que en aquel entonces contaba con una buena cantidad de hombres armados- fue un proceso nada sencillo para Maples Arce, quien llegó a reconocer tiempo después que echaba de menos su vida en la ciudad de México. El pistolero, por ejemplo, era una costumbre de raíces hondas practicada en asambleas, calles y plazas. La inseguridad reinaba entonces en muchos partes del estado de Veracruz:

“[...] creaba una explicable desconfianza, pues el inerme, se sentía psicológicamente más inseguro, y procuraba garantizarse, a su vez con sus propias armas, lo cual creaba un círculo vicioso que sólo el tiempo, la educación y virtudes neutralizantes más poderosas llegarán a romper algún día. Consecuente con mi convicción, cuando fui diputado me presenté siempre desarmado a todas las asambleas, contra la costumbre que imperaba entonces (Maples Arce, 2010: 143).

Sin ubicar al movimiento estridentista, en el contexto histórico de la segunda oleada radical de la revolución, nos dice Bustos, sería imposible explicarse esa mudanza, pues aquellos jóvenes iniciaron una revuelta pequeñoburguesa –con sus respectivos ecos e impactos- y que al final fueron atrapados por la radicalización campesina y proletaria de los años 20 (Bustos, 1998).

Investigadores del periodo<sup>112</sup> afirman que Veracruz, durante la revolución, se convirtió en el experimento más avanzado de lo que se denominó el *jacobinismo*<sup>113</sup> radical

---

<sup>111</sup> Arqueles Vela viajaría como corresponsal del *Universal Ilustrado* a España en 1926, más continuaría en contacto con sus colegas estridentistas y enviaría colaboraciones como corresponsal desde la ciudad de México primero e internacional después.

<sup>112</sup> La bibliografía sobre los llamados años radicales en Veracruz es amplia. Véanse: Olivia Domínguez Pérez, *Política y movimientos sociales en el tejedismo*; Romana Falcón, *El agrarismo en Veracruz, la etapa radical, 1928-1945*, Heather Fowler Salamini, *Movilización Campesina en Veracruz 1920-1938*, David Skerit, *Una historia agraria en el centro de Veracruz 1850-1940* así como los distintos estudios compilados en *Historia General de Veracruz*. Aguilar Sánchez, Martín y Ortiz Escamilla, Juan (Coordinadores), en particular, de José Gaudencio González Sierra, *El primer tercio de un corto siglo XX* y de Martín Aguilar Sánchez, *Las luchas sociales en el estado de Veracruz*.

<sup>113</sup> Son considerados gobernadores jacobinos Cándido Aguilar, Adalberto Tejeda y Heriberto Jara, siendo el periodo de este último el menos estudiado a excepción de los trabajos de Corzo Ramírez, Ricardo. Véanse “El

de la revolución mexicana, caracterizado por sus posturas antirreligiosas y el cual se asocia a la coyuntura política en que Venustiano Carranza ubicó los poderes en Veracruz, entre noviembre de 1914 y agosto de 1915; debido a la escisión que sufrió con Zapata y Villa y que lo obligó a guarecerse en el estado donde instaló la capital provisional y pactó con grupos anarquistas y organizaciones más radicales como La Casa del Obrero Mundial:

Veracruz se distinguió, desde temprano, por sentar los cimientos legales y de organización que prometerían ahondar, como en pocos puntos del país, el cauce social de la Revolución. Lo que impulsó estos aires de renovación fue la efervescencia de los trabajadores, especialmente los de las ciudades, junto con el interés de líderes y jefes revolucionarios por consolidar su base popular. Todo ello tenía lugar bajo tintes ideológicos de corte socialista y anarquista (Falcón y García Morales, 1986: 82).

Los años veinte son caracterizados como muy intensos por las distintas expresiones de acción colectiva que tuvieron lugar en todo el estado de Veracruz. Diversas organizaciones entre ellos, ferrocarrileros y textiles demandaban el pago de sus salarios en oro por la devaluación de la moneda, autores de múltiples paros y huelgas como la huelga de trabajadores mecánicos en Orizaba en 1920 que sería apoyada por los trabajadores textiles y la huelga nacional en 1921; de igual forma surgieron varios movimientos que solicitaban su reconocimiento como organización. Otro movimiento que trascendió el estado de Veracruz fue el inquilinario, en especial el organizado en 1922 en la ciudad de Veracruz liderado por Herón Proal,<sup>114</sup> a los que podemos sumar el movimiento de los tabacaleros<sup>115</sup> y el de obreros petroleros.<sup>116</sup>

---

ayuntamiento de Xalapa: una caracterización del régimen de Heriberto Jara”; Sueldos, desafío magisterial y crisis política, Veracruz, 1927, y “Jara vs profesores, en busca de un pretexto”(217-229).

<sup>114</sup> Este movimiento es muy interesante pues es el resultado de una urbanización desmedida y anárquica compartida con otras ciudades en Latinoamérica y que muestran el rostro de las ciudades configuradas por el capitalismo a principios del siglo XX. Su líder, Herón Proal, es hoy una figura mítica que se nutrió del sindicalismo revolucionario y el anarquismo, pero sus estudiosos consideran que militaba en el “proalismo”. En síntesis, fue un movimiento urbano, de lucha por la vivienda que tiene por objetivo la revolución violenta, que esta dirigido por una personalidad polémica, entre otras cosas por tener en las primeras filas de combate a las mujeres y en particular a las trabajadoras sexuales. Pueden consultarse: García Mundo Octavio, *El movimiento inquilinario de Veracruz 1922*, Secretaría de Educación Pública, 1976, México D.F. y De la Mora Rogelio, *Una sociedad en crisis Veracruz 1922*, Universidad Veracruzana, 2002, Xalapa.

<sup>115</sup> En Xalapa, existió la fábrica de tabacos El Valle Nacional, de propiedad inglesa, donde se registraron protestas de trabajadores desde 1904 hasta 1922.

El investigador Martín Aguilar considera que la gran efervescencia social de esos años, se explica, en parte, debido a la aprobación de la constitución de 1917; los trabajadores del campo y de la ciudad adquirieron el derecho de organizarse y ser reconocidos por el Estado y las empresas (Aguilar, 2011: 376). Sin embargo, estos son derechos que se conquistan paulatinamente, muestra de ello son los movimientos que irían adquiriendo experiencia organizativa con los años y que desembocarían en sindicatos como el caso de los ferrocarrileros en 1932 o el de los petroleros que se formaría en 1934 y 1935. Esta dinámica compleja durante el periodo posrevolucionario se dio gracias a que Veracruz era un estado industrializado de manera significativa para 1925 y que contaba con importantes centros fabriles, con sectores como el textil, petrolero y de actividades portuarias. Desde el porfiriato ferrocarriles, petróleo, electricidad y textiles modificaron de fondo las actividades tradicionales de la entidad, introduciendo las relaciones asalariadas y el “maquinismo”, elementos centrales con los que la modernidad capitalista irrumpió en el paisaje socioeconómico de Veracruz, trastocando relaciones tradicionales e impactando al tejido social con la violencia que ha caracterizado al capitalismo salvaje y no regulado de manera racional (González Sierra, 2011: 354). Esta aseveración del investigador González Sierra ilustra la “otra cara” de la modernidad, la cara sórdida –impuesta- para la gran mayoría, una cara que sería retratada por Fritz Lang en *Metrópolis* (1927).

Debido a este contexto, las ciudades veracruzanas fueron terrenos de disputas, el escenario donde convergieron demandas diversas, y en el caso de Xalapa, como capital,<sup>117</sup> el espacio donde se asentó el gobierno estatal, centros fabriles, centros educativos, equipamientos diversos de distintas temporalidades, una buena cantidad de comerciantes, trabajadores, obreros, etc. y actores en general que representaron intereses diversos. Una realidad, como afirmaría Elissa Rashkin (2009: 167), verdaderamente estridente.

---

<sup>116</sup> En 1925 tuvo lugar durante el mes de junio la huelga petrolera en la compañía El Águila en Minatitlán y en mayo del mismo año la huelga de la compañía La Huasteca, esta última impulsada por la CGT (Confederación General del Trabajo). La huelga en La Huasteca es declarada ilegal y el gobierno envió tropas. El sindicato petrolero se niega a reconocer a la CROM (Confederación Regional Obrera Mexicana) y más de 5 000 obreros son despedidos.

<sup>117</sup> Téngase en cuenta que la sede de los poderes estatales apenas había sido devuelta a Xalapa el 6 de Julio de 1920, ante la competencia y presiones de sus ciudades hermanas, Córdoba y Orizaba.



Sí bien la revolución en su etapa armada no causó grandes desórdenes en la ciudad de Xalapa y su región, en los años posteriores, correspondientes a la etapa de reconstrucción revolucionaria fungió de escenario de varios conflictos con el desarrollo de una participación social y política inédita. En Xalapa tuvieron lugar sus propias expresiones del movimiento inquilinario,<sup>118</sup> la organización campesina, las organizaciones de los panaderos, textileros y magisteriales; el conflicto religioso e incluso los movimientos contrarrevolucionarios moldearon el carácter y la cultura política de una población nada indiferente a los asuntos públicos y sociales (Corzo, 2007: 197).

La gubernatura de Jara, consideró a la ley como instrumento para mejorar las condiciones de vida de los trabajadores. Entre las reformas que llevó a cabo fueron, un día libre a la semana para los trabajadores, se debatió también la *semana inglesa*, en 1925 se libró una fuerte lucha por defender el contrato colectivo de trabajo y conseguir mejores condiciones de vida. En la esfera política, los panaderos fueron quienes ocuparon lugares importantes dentro de los Comités de la Cámara de Trabajo y de la Federación Estatal y Nacional (Corzo, 2007: 208).

En este contexto, Jara miró en la estrategia cultural orientada por estridentistas 1) afinidad a sus inquietudes *modernas* en donde él mismo concedía a la educación y la cultura un papel capital para la labor revolucionaria y 2) la posibilidad de apaciguar y controlar diversas manifestaciones verdaderamente avasalladoras, donde no podemos dejar de mencionar sus pugnas con la Iglesia y los conservadores pues su régimen heredó cierta inestabilidad e ingobernabilidad entre grupos en el poder a raíz del movimiento delahuertista.

---

<sup>118</sup> El 2 de mayo de 1923 por ejemplo, el gobernador que precedió a Heriberto Jara, Adalberto Tejeda expidió una de las primeras leyes de género en el país, la *Ley de Inquilinato* que tuvo varias reformas después. Mediante un informe manifestó: “los inquilinos de Xalapa, Veracruz y Orizaba han llegado a un acuerdo conforme a ley con los propietarios, lográndose a favor de los inquilinos que les condonaran las rentas que debían mediante la última ley propuesta por el Ejecutivo, del gobierno y los propietarios. En Xalapa se formó el Departamento Inquilinario con la finalidad de conciliar los problemas de los caseros e inquilinos (Corzo, 2007:199).

La siguiente cita da cuenta de la justificación de la alianza entre estridentistas y el gobierno de Heriberto Jara extraída de la revista *Horizonte*<sup>119</sup> en un texto intitulado “La revolución y sus nuevas orientaciones espirituales. La obra reconstructiva del gobierno del Estado de Veracruz” (1926) y donde aparecen dos fotografías: a la izquierda, la del Gral. Jara y a la derecha la imagen de Manuel Maples Arce, Secretario General de Gobierno:

Toda intención nueva, presenta siempre dos fases: cuando se levanta contra el pasado y lo abrumba con sus acusaciones y lo combate y cuando justifica esta actitud ofreciendo una forma mejor que la que derrumbó. La Revolución Mexicana, ha pasado ya por el primer periodo de acusaciones y de combates; más terrible que ninguna lucha, puesto que más que nadie tuvo que destruir un pasado de injusticias tremendas, fue implacable en su saña. Ahora tiene que demostrar que era necesario ser así; tiene que justificar su violencia. Se exige entonces en este periodo al que hemos entrado que la revolución demuestre que arrojó todo lo malo y que puede sustituirlo por lo bueno; que pruebe que hay una forma de vida más digna que la que el pasado vivió. Es la hora de las responsabilidades.

Los que nos llamamos revolucionarios y tenemos conciencia de lo que es la Revolución, estamos interesados como ninguno, en que la lucha de quince años sangrientos se liquide en bien y en bondad para las mayorías, a fin de que tengan que convenir con nosotros los que nos observan y los que nos acusan en que se tenía que hacer lo que se hizo. Por eso, cada vez que la Revolución se cristaliza como obra efectiva, nos sentimos satisfechos porque esto obliga a todos a declarar en que no es en vano que se haya destruido el pasado, sino que es mejor. Y en ninguna parte de la República ha encontrado mejor acomodo esta política constructiva que en el más revolucionario de los estados: en Veracruz. En el epifoco de las más adelantadas tendencias, de las más audaces intenciones [...] (Sin autor, *Horizonte*, abril 1926, 18p.)

En esta argumentación se percibe el afán por reconciliar su posición actualista y revolucionaria, por sus acciones subversivas en la ciudad de México, que era bien apreciadas por el General Jara, y la insistencia del pasado con la que fueron críticos: sobre todo ese pasado representado por la dictadura porfirista y también uno inmediato, hostil, violento: el conflicto armado y sus secuelas. Pasado que había que superar y dejar atrás pensando más bien en la acción presente:

En Veracruz, se hace. Se realiza. Se construye la vida mejor que reemplazará la vida vieja, injusta y malvada. Y así surge como el cimiento de una humanidad mejor; el gigante Estadio Jalapeño, obra estupenda y maravillosa de fuerza y esfuerzo, que promete una juventud alimentada de nuevas ansias, optimista y valiente. Y se da principio a levantar la Universidad Veracruzana, la escuela donde este pueblo agitado de inquietudes nuevas, oriente sus anhelos. Así se hermocean las ciudades del Estado; se pavimentan sus calles; se amplían sus avenidas; se construyen nuevos edificios para escuelas, para oficinas; se hacen surgir nuevas colonias de obreros, de empleados, de campesinos, para que los turistas, lo viajeros, los que recorren los estados en búsqueda de dónde quedarse a laborar [...] Y todo esto en dos años; en el tiempo escaso de dos cosechas, se han visto florecer las ciudades; llenarse los caminos; iluminarse las escuelas; erguirse los edificios. Y todo esto por la voluntad de un hombre dinámico y tezonudo y de inconmensurables proporciones espirituales: Heriberto Jara, secundado por

---

<sup>119</sup> Todas las referencias a la revista *Horizonte* provienen de la edición facsimilar publicada en 2011 por Editora de Gobierno, Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana e INBA.

hábil colaboradores: Por una juventud intrépida y deseada, en la que va a la cabeza nuestro Maples Arce; por su hábil administración en masa [...] (sin autor, *Horizonte* 1926, 18 p.)

El cambio en el lenguaje de los estridentistas vanguardistas de los primeros años es bien claro en esta cita, se deja de lado la ironía, las abstracciones, la violencia y hasta el absurdo en sus palabras -que podemos haber visto en el primer número de *Irradiador* (1923)-,<sup>120</sup> para manejar una forma propagandística del gobierno de Jara.

Los estridentistas hicieron lo posible por adaptar sus inquietudes a una estrategia cultural urbana que fuera innovadora en una ciudad del interior. Xalapa, que contaba con 36 212 habitantes en 1926 y su importancia como centro urbano se remontaba desde la colonia por su ubicación de paso entre viajeros México-Veracruz, lugar de entrada y salida de personas, ideas, mercancías. Sede de las ferias durante el siglo XVIII, y un lugar atractivo por su clima frío, y por tanto, más higiénico que el del puerto.



Ilustración X.- Panorámica de Xalapa donde se aprecia en primer plano la fábrica del Dique. Al fondo se aprecia la ciudad y su punto más alto, el cerro Macuilitépetl. Fondo: Xalapa. Tema: Arquitectura y ciudad

---

<sup>120</sup> Compárese la cita de *Irradiador* (proyecto que dirigiría Maples Arce en colaboración con Fermín Revueltas) que hacemos en el primer capítulo. Si bien *Irradiador* incluyó temas de historia y política como arte y literatura, *Horizonte* fue más extensa, consistente (*Irradiador* constó sólo de tres números) y con un “programa político” más definido.

Un terreno propicio para una experimentación regional que pretendió estar a la vanguardia: 1) tanto en su interpretación de la revolución y su estrategia cultural, 2) como en su empeño por integrar al diseño de la ciudad los avances de la urbanística, construyendo un estadio a base de concreto armado y en la propuesta de una Ciudad Jardín para Xalapa.

Es importante tener en consideración que una constante de los gobiernos posrevolucionarios fue el manejo ideológico de las reivindicaciones de un régimen democrático que ponderaba la justicia y el bienestar social, así como la educación y la cultura. La nueva democracia instaurada debía tener sentido para los distintos sectores y sus diversas demandas tendrían que cubrirse paulatinamente como servicios de salud, habitación, educación, mejoramiento en las condiciones laborales y de calidad de vida en general. La ciudad cumplía en el imaginario de Heriberto Jara –al igual que en la de los estridentistas- esa concreción ideal donde aquellas mejoras tendrían lugar, y por lo tanto, el foco de su pretensión innovadora que terminaría colapsando debido a diversos factores que enumeraremos más tarde.

Los estridentistas en Veracruz, coordinaron sus propios proyectos y los dirigieron, se enfrentaron al desafío de diversificar sus integrantes y a su horizonte receptor o ésta era su tarea: comunicar a una escala mayor y comunicar con un sentido mucho más pedagógico y político. Si bien mantuvieron contactos e intercambios en México y otros lugares fuera de México; en Xalapa, era preciso llegar a trabajadores, educadores y a los sectores populares y el principal vehículo para llegar a un público más amplio sería *Horizonte*.

### 3.1.- Revista Horizonte



Ilustración XI.- Portadas de junio y julio de 1926 *Horizonte*. Reproducidas de Revistas literarias mexicanas modernas *Horizonte* 1926-1927 edición facsimilar (2011: 89 y 141)

*Horizonte* fue la última publicación seriada estridentista que constó de 10 números mensuales (a excepción del último que fue de publicación bimestral) con un tiraje de entre ocho mil y diez mil ejemplares y con un costo de 30 centavos cada ejemplar. En el mes de abril de 1926 se dio a conocer el primer número que llevaba como subtítulo: “Revista mensual de actividad contemporánea”. Debajo del subtítulo aparece el nombre del director: German List Arzubide, la dirección y una rúbrica:

“Publicará artículos, comentarios, críticas de los mejores autores internacionales y del país, sobre ciencias, artes y cuestiones sociales y políticas que sean de actualidad y de interés. Será el exponente de todas las ideas de vanguardia y de lucha del momento presente y la mejor tribuna para el pensamiento revolucionario. Será un periódico moderno, abierto a todas las tendencias nuevas, sin prejuicios ni vacilaciones. Interesará a todos, preocupará a muchos”.

El diseño de la publicación evidencia un fino cuidado, en la imagen, la tipografía, en el uso del color, en los temas que versan sobre los ideales de la revolución: educación, deporte, demandas proletarias y campesinas; y contó con las siguientes secciones: Páginas de lucha social, de polémica, “El héroe. Valoraciones actuales”, “Páginas del descubrimiento” y “actualidades históricas”, “Actualidades científicas”, “Para los

agricultores”. Teatro, música, poesía, crítica literaria, ciencia, todo ello aglutinaba, se puede apreciar el cuidado tanto de la forma como del contenido. Tenía un sistema de suscripción para la República Mexicana, costaba al año \$4.00 y en el extranjero \$8.00 (Schneider, 2007: XXIX). Al final de cada ejemplar apareció un interesante directorio de revistas con la dirección de cada una, incluyendo calle y número. En América: *Martin Fierro* (Buenos Aires, Argentina), *Proa* (Buenos Aires, Argentina), *Ariel* (Chile), *Nueva Generación* (Montevideo, Uruguay), *Rodo* (Santiago, Chile), *Sagitario* (La Plata, Argentina), *Teseo* (Buenos Aires, Argentina), *Repertorio Americano*, *Antología* (Buenos Aires, Argentina), *Nosotros* (Buenos Aires, Argentina) Europa: *Commerce* (París, Francia), *Intentions* (París, Francia), *Revue de l’Amerique Latine* (París, Francia), *La Nouvelle Revue Française* (París, Francia), *La Revue Europeene* (París, Francia), *Revista de Occidente* (Madrid, España), *Alfar* (Coruña, España), *La Revista* (Barcelona, España), *Eveil Catalan* (Cataluña), *Sirio* (Madrid, España), *Plural* (Madrid, España), *Ponsel* (España), *Echanges* (Francia), *Monometre* (Lyon, Francia), *Le fleuve* (Lyon, Francia), *L’effort moderne* (París, Francia), *Les Pyrennees litteraires* (Toulouse, Francia) *Der Sturm* (Berlín, Alemania), *Merz* (Hannover, Alemania), *7 Arts* (Bruselas, Bélgica), *De Driehoek* (Anvers, Bélgica), *Het Overzicht* (Anvers, Bélgica), *De Stijl* (La Haya, Holanda), *Blok* (Varsovia, Polonia), *Contimporanul* (Bucarest, Rumania), *Punct* (Bucarest, Rumania), *A.B.C.* (Zurich, Suiza), *Disk* (Praga, Checoslovaquia), *Stauba* (Praga, Checoslovaquia), y una en Oriente: *Mavo* (Japón). Destaca el hecho que varias de estas revistas, todas de vanguardia, no se encuentran forzosamente en las capitales administrativas de sus países y es evidente que mantenían intercambios si no con todas si con varias de estas revistas. Esto lo reafirma List Arzubide hablando de personalidades que integraban dichas revistas:

Enviábamos y recibíamos libros de todas partes. Recuerdos de esta fraternidad tengo con Alberto Hidalgo, Borges, Oliverio Girondo, Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, Ángel Cruchaga Santamaría, Luis Cardoza y Aragón, Jorge Carrera Andrade, Salvador Reyes, César Vallejo, Mariano Brull, Salomón de la Selva, Eugenio Florit, Jorge Zalamea, José María González de Mendoza (Arzubide en entrevista realizada por Mora, 1999: 317).

*Horizonte* fue un proyecto ambicioso que pretendió fungir como órgano de expresión cultural del gobierno de Heriberto Jara que promovía un modo de ser universal y con sentido crítico sobre problemáticas locales. En sus páginas, se podían encontrar artículos de diversos autores, artículos inéditos y textos extraídos de otros libros que abarcan diversos temas. Una sistematización de los artículos publicados por número nos pueden dar una idea

de esa diversidad.

## **Abril 1926**

Notas Editoriales: “Se necesita una juventud”, “Proclama del comité organizador de la liga de escritores de América”, “Temas de educación Bibliotecas para niños”, “Construid un Estadio. Mensaje a la provincia de Germán List Arzubide”, Invitación al libro, “Los hermanos muertos” de Giovanni Papini, de su libro *Hombre Acabado*”, “La Elocuencia” de Rafael Barret, de su libro *Moralidades Actuales*, “La psicología de los poetas nuevos” por Nicolas Beaudin, “La revolución y sus nuevas orientaciones espirituales. La obra reconstructiva del Estado de Veracruz”, “La Angustia” cuento de Chejov, “Poema de los horizontes” de Eduardo González Lanuza, “Un nuevo Ibero-americanismo, En la sección de Actualidades científicas: “Radio, instalación de la antena aérea”, y en la sección de notas, libros y revistas: “El pentagrama eléctrico” de Salvador Gallardo y en las dos últimas páginas de ese mes aparece Cexanel con noticias nacionales e internacionales sobre El congreso de estudiantes de ciudad victoria, noticas sobre Franco y en la última página, un directorio de revistas en América y Europa.

## **Mayo 1926**

Notas Editoriales: “La refacción Agrícola”, Temas de Educación: “Campesino: haz-tu casa-escuela”, “Al colocarse la primera piedra de nuestra universidad”, Lucha social: “La tragedia de Chicago”, “Venga a Nos el tu reino” por Henry George, “La casa redonda Oleo de Gabriel Fernandez Ledesma, “La única solución posible a la cuestión agraria” de León Tolstoi, “Fábricas”, óleo de Rufino Tamayo, Historia social: “La jornada de ocho horas”, Fotografía de Tina Modotti, “La manifestación” dibujo de Leopoldo Méndez, “La obra social del gobierno Veracruzano. Trabajo y Previsión Social”, “La catástrofe” cuento de Ricardo Flores Magón, El canto primero de *Vrbe* de Maples Arce, “Los tapices de Lola Cueto” escrito por German List, “Maquinismo Teatral. El avión en la escena” de Juan Leune, notas, libros y revistas donde hablan de Edward Weston, Rafael López, Tina Modotti, entre otros, y al final el mismo directorio de Revistas en América y Europa del número anterior.

## **Junio 1926**

Notas Editoriales: “La universidad veracruzana”, Temas de educación: “La transformación de la escuela y el auto-gobierno” de Gabriel Lucio, “La burocracia polilla de las universidades” de El Universal, Páginas de lucha social: “El sindicato”, Nuevas ideas: “La estética del sidero-cemento” de Maples Arce, Imagen: columnas de concreto (sidero-cemento) a la entrada de la exposición de Artes Decorativas, París, Retrato en óleo de Abraham Angel, “La lucha por el petróleo”, “Las compañías petroleras y el Estado”, “La propiedad de las minas”, “El Héroe-valoraciones actuales de Juan B. Gómez”, Crítica Literaria Edgar Allan Poe con una ilustración de Ramón Alva de la Canal, “Veracruz, la emoción del puerto”, “El gato negro” de Edgar Allan Poe, “Canciones en el mar” poema de Rubén Azocar, Imagen del emplomado: “El Estadio” hecho en la escuela de Artes y Oficios de Xalapa, “Ensayo sobre el danzón” de Germán List Arzubide, Ciencia Nueva: “La crisis primaveral” de José M. Sachristan, “Para los agricultores, cultivo de la piña”, Notas libros y revistas.

## **Julio 1926**

Notas editoriales: “Las cenizas ilustres”; Tema de Educación: “Ensayo sobre la cultura” de Moisés Sáenz; Páginas de Lucha Social: El proceso Moral de la Revolución francesa de Germán List Arzubide; Actualidades Históricas: El pasado, el presente y el porvenir de la América Hispana, de Simón Bolívar; “La convención azucarera Veracruzana”; “Crainquebille de Anatole France, “Los doce” poema de Alejandro Blok, “Semejanza del hombre con las bestias de la selva” de Richard L. Gardner, Artes Plásticas: “Carta de Ángel Zárraga”, Ciencia Nueva: “El porvenir del pensamiento en el mundo” de Emilio Boutrox, Ingeniería y mecánica: “Cuando los motores de corriente continúa no pueden arrancar” de B. A. Briggs; Notas, Libros y Revistas, Cexanel, Iustraciones de Gabriel Fernández Ledesma, Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez.

## **Agosto 1926**

Notas Editoriales: Manifiesto del gobernador, General Heriberto Jara al pueblo veracruzano



con motivo de la cuestión religiosa; Temas de educación: La escuela del diablo de Dr. Farriere; Páginas de Lucha Social: Teatro Revolucionario: “Muerta de Hambre drama de la calle” por Elena Alvarez; Un cuento mexicano: “El peso falso de Gutiérrez Nájera; Crítica Literaria: “Pero Galín novela de Genaro Estrada” por Xavier Icaza jr.; “El dinamismo del libro de Luis Marín Loya; ¿Quiénes eran los aztecas? de Thomas R. Dawley; Educación Física: “El valor educativo del deporte” del prof. Celestino Herrera; Ilustraciones de Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez; Poema de Kyn Tanya: “Oh ciudad infantil”.

### **Septiembre 1926**

Notas Editoriales: “La juventud y el periodismo revolucionario”, “El fracaso estudiantil”; “Los errores de la iglesia católica” por G. H. Wells; “El derecho de la revolución” por Franklin K. Lane; Temas de educación: “Los principios de la táctica y los fines de la revolución universitaria”; por Alfonso Bernal del Riesco, Páginas de Lucha Social: “La génesis popular de la guerra de Independencia” por Germán List Arzubide, Mensaje de Septiembre: “Nuestros héroes y nuestra juventud” por Xavier Icaza; “El patriotismo” por Herber Spencer; “Las profecías del santo obispo de Chiapa” por el Dr. Pedro de Alva; “La obra del gobierno veracruzano”, La vida deportiva en Jalapa (sic) por Celestino Herrera; Un cuento mexicano: “Cuaxtla” por Eliezer Oliver; “Suave Patria” por Ramón López Velarde, Páginas de Historia: “Veracruz en la Guerra de Independencia”; Medicina de emergencia: “Primeros auxilios a los que hayan sufrido choques eléctricos intensos” por el Dr. Hart E. Fisher; Para los agricultores: “La cría de abejas”, Notas, libros y revistas. Cexanel. Ilustraciones de Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez.

### **Octubre 1926**

Este número contiene: Notas editoriales: “El prestigio internacional de Veracruz”, “La educación del pueblo y los grandes periódicos”; “Sobre la esencia del militarismo”; Temas de educación: “La instrucción pública y la educación soviética” por A. Lunatcharsky; Páginas de Lucha Social: “La venganza de Minerva” por el Lic. Jesús Urueta; Páginas de descubrimiento: “El día de la partida” por Emilio Castelar; Civilización americana: “El Popol-Vuh”; “La alborada del optimismo” por J. Castellanos; “Caminos Veracruzanos”, “Muestrario de mujeres” por Arqueles Vela; “Ciudad número 1” por Germán List

Arzubide; Ciencia Nueva: “Sobre el saber y la cultura de Max Scheler”, por Samuel Ramos; Ingeniería y Mecánica: Hornos de fusión para la fabricación de vidrios, por el doctor Friedman; Para los agricultores: “Sugestiones y nuevas actividades”. Notas, libros y revistas, Cexanel, Ilustraciones de Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez, fotografías de Edward Weston.

### **Noviembre 1926**

Este número contiene: Notas Editoriales; Temas de Educación: “La escuela rural”, “Los maestros revolucionarios” por J. Romano Muñoz, “La revolución y la educación física”, por el profesor Celestino Herrera Frimont; Páginas de Lucha Social: “Los precursores de la revolución” por Armando List Arzubide; “Los mártires de la revolución. Madero, el mesías de la América Latina” por Joaquín Arellano; “La epopeya de Puebla, el 18 de noviembre de 1910 Aquiles Serdán” por Germán List Arzubide; “El último sacrificado: Felipe Carrillo Puerto, juzgado por el distinguido escritor argentino José Ingenieros; “La revolución y los jornaleros” del campo por Jesús Silva Herzog; “La estética de la revolución, la pintura mural” por Leopoldo Méndez; “Revolución” poema de Manuel Maples Arce; Un cuento de la revolución: “El mexicano” por Jack London; Notas, Libros y Revistas; Ilustraciones por Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Fotografías de Tina Modotti y Pedro S. Casillas.

### **Marzo 1927**

Notas editoriales: “La nueva etapa. Un caso de conciencia internacional”, “El imperialismo judío-sajón, “Una carta del expresidente Obregón”; Temas de Educación: “Ideal y Acción” por el Licenciado Román Badillo; Páginas de Lucha Social: “Marx y la revolución” por José María Benítez; “El libro en México decadencia y renacimiento por Genaro Estrada “Elogio del emigrante por Armando Zegri”; “La obra editorial del gobierno de Veracruz” por Jorge de Godoy; “Girola: Divagaciones en torno del misterio de estética actual” por Antonio Marichalar; Dos cuentos mexicanos: “La coronela” por Eduardo Villaseñor, “Charleston” por Octavio Bustamante; Poema del Tío Vivo por Federico García Lorca; Teatro sintético: comedia sin solución por Germán Cueto; Ingeniería y mecánica: “Construcción de caminos por el ingeniero Carlos C Fernández, Nuevos inventos y

aplicaciones industriales. Para los agricultores: “El cultivo del café”, Notas, libros y revistas, Ilustraciones de Leopoldo Méndez, Julio Castellanos, Pedro S. Casillas, Rafael Rivera.

### **Abril y mayo 1927**

Notas editoriales: “En el primer aniversario. Una protesta ante el mundo”; “El triunfo de Lindbergh. Obligación de Holgar el 1ero de Mayo”; “La clase estudiantil y la revolución China”; “Manifiesto de Manuel Ugarte a la juventud Latino-americana”; En el primer aniversario: “Así se hizo Horizonte” por Germán List Arzubide; Temas de educación: “Nuevas Escuelas, nuevos métodos” por Rosa Blanca Talmonte; Páginas de Lucha Social: “Sacco y Vanzetti” por Armando List Arzubide; “El peón mexicano” por Julio Cuadros Calda; “Las pirámides” por R. Gómez Robelo; Educación Física: “Historia de la Olimpiada”; Cuento 5: “Mexicanos” por Arqueles Vela; Poema: “Primavera” por Manuel Maples Arce; Trabajos de la dirección de salubridad pública en Veracruz; Nuevas Ideas: “El final de la democracia” por A. E. de los Monteros; “Un nuevo último don Juan” por Daniel Cosío Villegas; “Servicio de transporte por el sistema de auto-vías por el ingeniero L. G. Rendón”, Notas Libros y revistas, Ayuntamiento constitucional de Orizaba, Ilustraciones de Leopoldo Méndez, Alva de la Canal, Fotografías de Tina Modotti y Edward Weston.

Al revisar los contenidos de *Horizonte* destacan la variedad de géneros que conviven en un solo número, así como la cantidad de nombres de artistas e intelectuales reconocidos que participan en ella. Esto está muy lejos de cualquier revista “cultural” actual, ¿cómo explicarnos la convergencia de literatura e ingeniería en el mismo número de una publicación? En sus páginas conviven la poesía, la fotografía, los temas políticos, de ciencia, de lucha social y también los de exaltación al gobierno de Jara, sellos, reproducciones de pinturas al óleo, viñetas y grabados. Temas “locales” como el de las empresas petroleras: “La lucha por el petróleo”, “Las compañías petroleras y el Estado” en la edición de junio de 1926, a lado de “temas internacionales” pero en congruencia con la situación local. Y las propagandas: “Las personas de buen gusto y paladar delicado toman siempre chocolate de La Locomotora” o “Si usted quiere comer bien en Jalapa ocurra al restaurant del Casino Español. Especial para viajeros”.

En la diversidad de temas que abarcaba *Horizonte* se encontraban los sociales, políticos y culturales. Aunque la publicación convive con un factor ideológico bien claro, presente en el apoyo total a las acciones del gobierno del general Jara como a las temáticas cercanas a una postura de izquierda-socialista,<sup>121</sup> al mismo tiempo presenta una diversidad de elementos que genera una exposición democrática de la información. Entonces cabe preguntarnos sobre la recepción de ésta revista y su pertinencia en relación al alfabetismo de entonces. Según la investigadora Elisa Rashkin (2006: 250), es difícil saber cuántos lectores tenía la revista en el estado, pero se supone que *Horizonte* tenía algo de impacto pues la prensa dominante se ocupó de la revista en más de una ocasión. El periódico porteño *El Dictamen* anunciaba la aparición de nuevos números,<sup>122</sup> y la revista era también distribuida fuera de Xalapa y México (Rashkin, 2009: 176).

En los meses de septiembre y noviembre existió una preponderancia en los temas “independencia” y “revolución” respectivamente, el punto de la memoria y de cómo hacerla. Hay también una insistencia en algunos textos por abordar el aspecto de lo mexicano o de la mexicanidad y esto es muy distintivo de la época: ejercer el derecho de

---

<sup>121</sup> Como ejemplos de ello: “La instrucción pública y la educación soviética” de A. Lunatcharsky en la edición de octubre de 1926, (2011: 321-322), En la sección de Páginas de Lucha Social: “Marx y la revolución” es otro que destaca. Muchos de ellos son escritos por Germán List, quien fuera director de *Horizonte* como “La génesis popular de la guerra de Independencia” en la edición de 1926 (2011: 239-261). Y en otro texto “Sacco y Vanzetti” en el número de marzo y abril de 1927 y quienes fueran condenados a la silla eléctrica. En muchos de estos artículos se exhorta a una conciencia proletaria, éste último recuerda a los obreros del Estado de Veracruz su deber de solidaridad en el caso de los camaradas Sacco y Vanzetti, urgente enviar telegramas al presidente de los Estados Unidos. Todos estos temas se relacionan estrechamente con las movilizaciones de trabajadores que tuvieron lugar en Xalapa de estos años. Esto es muy interesante pues *Horizonte* influía grandemente por su director toma una postura de lado del trabajador y del obrero. El posicionamiento que se lee en ciertas páginas de *Horizonte* fue más contundente incluso que el del propio gobierno de Jara quien a decir de Schneider en una entrevista, se ha considerado más bien como “un hombre de tendencias, no te digo de izquierdas, pero sí era un liberal que había entrado a la competencia con el gobierno federal por la problemática del petróleo” (Entrevista realizada a Schneider por Francisco Javier Mora (1999:327)

<sup>122</sup> Véase el artículo: El periódico porteño *El Dictamen* anunciaba la aparición de nuevos números. Un ejemplo de ello, lo comenta Schneider: el 25 de julio de 1926, a manera de presentación a los lectores de Veracruz *El Dictamen* publica “El estridentismo, su pontífice y sacerdotes”, donde se agregan los Cantos IV y V del libro de *Vrbe* de Maples Arce y fragmentos de *Plebe y Esquina* de List Arzubide a los que antecede notas explicativas y un resumen de la trayectoria del movimiento (Schneider, 2007: XXIX).

pensarse como un pueblo distinto y no por ello menos digno a la civilización occidental: “quitarnos ese lastre de vida extraña, artificial, fuera de nuestro ambiente, lejos de nuestro carácter que la época del general Díaz impuso como la tiranía más odiosa” dice Leopoldo Méndez en su artículo: “La estética de la Revolución. La pintura Mural” en la edición de noviembre de 1926 (2011: 413-416). Cabe también dentro de esa tesitura “¿Quiénes fueron los aztecas?” de Thomas R. Dawley en la edición de agosto de 1926 (2011: 229-232) quien cuestiona el imperialismo de los aztecas, texto superado hoy en día pero significativo ya que nos muestra ese interés arqueológico de indagar en las propias raíces. Otros ejemplos de esto aparece en el número de julio de 1926, civilización americana: “El Popol-Vuh” y “Las pirámides” de R. Gómez Robelo en el número de abril-mayo de 1927.

Figuraron textos variados. Por ejemplo, leer el texto de León Tolstoi “La única solución posible de la cuestión agraria”, en el número correspondiente a mayo de 1926 (2011: 57-60), nos habla de un contexto ruso que puede dialogar perfectamente con el mexicano y de un tema sumamente sensible para la época, donde elaboró las siguientes preguntas: ¿cómo dividir la tierra expropiada?, ¿qué lote ha de corresponder a cada cual?, ¿cómo distribuir las tierras más fértiles?, ¿qué hacer con los pequeños propietarios?, ¿qué hacer de los braceros que no poseen ni una mota de tierra pero que desean sin embargo obtener su parte?, En caso de un exceso de población: ¿quién debe migrar y adónde tienen que ir?.

Otros textos parecen reafirmar la ambición cosmopolita de los estridentistas en la edición de marzo de 1927: “Elogio del emigrante” de Armando Zegri (2011: 453-454) quien habla de su estancia en Cherbourg, Francia. Aparecen también textos estridentistas, “Oh ciudad infantil” de Kyn Taniya en el número de agosto de 1926 y el Canto primero de *Vrbe* de Manuel Maples Arce en el número de mayo de 1926, entre otros.

En junio de 1926, el número comenzó con una nota editorial escrita por Germán List donde describió la llegada de cartas a la redacción de *Horizonte* por parte de mujeres:

Esto nos satisface, porque hasta ahora, las mujeres habían estado al margen de la vida, desempeñando el escaso papel de cosas agradables y gratas; y si alguna vez fueron utilizadas en provecho de alguna causa, siempre fue a instancias de quienes conociendo su debilidad y desorganización, sabían que las podía adquirir para beneficio de cuestiones en las que el sentimentalismo dulzón y conservativo, empañaba la necesaria visión para exaltar la realidad. Nos alegra que la mujer mexicana se incorpore a las falanges que van a emprender la batalla del pensamiento nuevo, la gran batalla que va a derrumbar

las últimas barreras que nos insolentan el paso (List Arzubide, *Horizonte*, núm. junio 1926, 2011: 93 p.).

En líneas posteriores cambia un poco el tono y pasa de: “conociendo su debilidad y desorganización” a: “cimiento de la humanidad, la mujer fuerte por su intención y por su anhelo”. En todo caso, se advierte su emoción y apoyo a la inclusión de la mujer en la vida pública. Ese apoyo se sostiene en las acciones: en la inclusión de un artículo escrito por una mujer: “Nuevas Escuelas, nuevos métodos” por Rosa Blanca Talmonte, el cual aparece en el número de abril y mayo de 1927, en el artículo que le dedica Germán List Arzubide a “Los tapices de Lola Cueto” en el número de mayo de 1926, en las ilustraciones de Norah Borges (hermana de Jorge Luis Borges) y en las fotografías de Tina Modotti que aparecen en distintos números, las cuales fueron muy elogiadas por List Arzubide.

Algo fundamental de *Horizonte* fue su calidad de trinchera política. Un espacio no sólo para difundir aspectos educativos y culturales sino para combatir por medio de las ideas a los rivales. Esto es bien claro en muchos artículos y notas editoriales. Por ejemplo, en el número de agosto de 1926, aparece una nota que se titula: “El dictamen de los cretinos” y entre otros calificativos la llaman: “prensa burguesa” que arroja “pedradas rabiosas de sus impulsivismos irracionales”, concluyen que mal se sentirían si fueran elogiados por esa clase de periodismo. Dicha redacción se generó como respuesta del artículo “El horizonte de la rana” de Jorge Labra publicado en *El Dictamen* el 5 de agosto de 1926 y donde básicamente se les caracteriza “como niños que escriben versos con palitos con caca”. El ataque según Rashkin fue más bien para Jara pues al final se le acusa de gastar fondos públicos cerca de dos mil pesos “en literatura para criadas” (Rashkin, 2009:176).

El texto de Manuel Maples Arce: “La estética del sidero-cemento” resulta también especialmente ilustrativo no sólo de cómo se concebía un material “nuevo” sino para marcar una diferencia con “quienes” concebían este material como algo vulgar y que nos servirá de referencia más tarde para analizar la obra constructiva del gobierno de Jara. En la nota editorial de julio de 1926 con la que arranca el número, es muy interesante porque da cuenta de la noción con la que se concebía a México en esos años y cómo al parecer existe una tarea emprendida fervorosamente para eliminar por parte de distintos actores esa visión:

No es extraño entonces que nos desconozca el mundo<sup>123</sup>, para el cual no existimos sino cuando el telégrafo lleva el estremecimiento de alguna nueva revolución que emprendemos y nuestro nombre va envuelto entre espectaculares y truculentas noticias rojas, y somos deducidos de esto, un pueblo bárbaro que vive espiando a enemigo detrás de todas las esquinas presto a descerrajarlo de un tiro o de un flechazo, que para nuestra barbarie parecemos unos perfectos atrasados.

De muchos es conocida la anécdota a muchos sucedida también, de aquel de nuestros paisanos que en Norteamérica o en Europa, ha dicho con vibrante orgullo patrio “soy mexicano” tras de observarlo con ojos de espanto por si fuera de improviso a sacar la infalible pistola, han acabado, fundándose en que usa traje a la moda y cuello planchado por creer tal afirmación como una mala chanza y por no aceptar su nacionalidad. [...] Y que vean como son nuestras ciudades que si no pueden competir con otras de cemento armado, sí tienen grandes tesoros arquitectónicos, que dejaron como una paga los conquistadores puros de visión; como que la purificaron en la vastedad del mar desconocido y de la exúbera tierra nueva (Nota editorial sin autor *Horizonte* julio de 1926, 2011:125).

Es revelador entonces cómo se sigue identificando fuertemente a Europa con *la civilización*, cuando habla de los grandes tesoros arquitectónicos se refieren a la arquitectura colonial y “aquella con la que no se puede competir”: la de cemento armado; ello nos habla del rastro de un hondo imaginario arraigado y con el que la Revolución no lograría romper.

Una de las temáticas que destacan en *Horizonte* es la promoción de la educación física, a propósito de ésta un texto intitulado “La Revolución y la Educación Física” de Celestino Herrera Frimont donde aparece una fotografía de estudiantes de la Escuela Preparatoria de Xalapa en el Estadio Heriberto Jara.

El pueblo también pidió al gobierno que se le concedieran útiles para dedicarse a las prácticas deportivas que los debían alejar de los lugares de vicio y que les proporcionaría, a la vez que una educación armónica de sus fuerzas físicas, una educación de la voluntad. El obrero, el soldado, el campesino, recibieron los beneficios de la educación física y fueron a la vez que fortaleciendo sus cuerpos, fortaleciendo su espíritu en la lucha sana a base de deportes, en la que se practica la caballería emanada de la ética deportiva.

La obra de la Revolución en esta materia, no quedó allí; el primer paso estaba dado y el primer impulso había sido decisivo, por ello era necesario apoyar aún más el desarrollo de la educación física, que tan benéficos resultados dará a nuestra Patria, y José Vasconcelos, el gran pensador de la Revolución, con la construcción del Estado Nacional, sin duda una de las más importantes obras realizadas por la Secretaría de Educación Pública, logró a la vez que llenar una necesidad ya urgente, realizar uno de los más justos deseos de la juventud mexicana ( 2011: 379 p, núm. de noviembre de 1926).

List Arzubide que fue director también de la Biblioteca Popular, donde se publicaron obras de Góngora, *Los de abajo*, de Mariano Azuela, *Magnavoz* y *Panchito Chapopote*

---

<sup>123</sup> Habla aquí de México

1926 de Xavier Icaza, *El movimiento estridentista* (1926) y *Emiliano Zapata- Exaltación* (1927) de List Arzubide, entre otros títulos. El gobernador Jara escribió para *Horizonte* cuentos y artículos bajo el seudónimo de J. Hierro Tavaré.

Tomando en cuenta estas consideraciones podemos tener una idea de la labor de *Horizonte* y del grupo que la impulsó, una publicación que da cuenta de esa tonalidad social y nacional con la que se fusionó la vanguardia y que muestran cuan determinante fue la revolución mexicana para el estridentismo. En un texto titulado *El tiempo del engaño o los años del fraude* Luis Mario Schneider asevera que algo que confirma el siglo XX es su clara disposición hacia una ferviente fe en la popularización de la cultura, haciendo de esta un contribuyente innegable a la nivelación de una sociedad dividida en clases:

“Ya no la cultura como ética, como instrumento moral, como cultivo individualista o de minorías, como disfrute estético o simplemente como un añadido más al ideal del progreso humano o a la confirmación de virtudes y distingos nacionales, sino como un constituyente metodológico, que la anula como divinización, pero que la confirma como militancia de cambios de la estructura radical de la sociedad en beneficio de una amplitud universal. Es indudable que la Revolución Rusa y la constitución del Estado comunista basado en las orientaciones ideológicas iniciadas por Marx y Engels en el siglo XIX aportan y calibran la orientación, el rumbo de esta nueva significación de la cultura en forma determinante. Digo determinante sin perder de vista que el origen, las primeras protestas en contra del arte burgués caen bajo la responsabilidad de los primeros movimientos vanguardistas desde 1909 en adelante, aunque es preciso reconocer que ellas, que sus gestos no trascendían más allá de la provocación escandalosa implícita en el pequeñoburgués bohemio con pretensión libertaria” (Schneider, 1979:54).

*Horizonte* da cuenta de cómo el mundo obrero, el mundo de los pobres fueron realidades que se convirtieron en temas centrales del arte a la par que la tecnificación global, pues es evidente que el mismo arte iba tecnificándose y siguiendo el ritmo de la sociedad en su conjunto. Sin embargo, al mismo tiempo, la poesía y el arte se separan también de esa realidad para constituirse en mundos y construir el mundo.

Los impactos positivos o negativos que tuvieron las alianzas o posicionamientos políticos de las vanguardias, varían en interpretación y se conocerían años más tarde.<sup>124</sup> Lo que constituye un hecho fue que existen varios ejemplos de cómo las vanguardias se sintieron atraídas por la revolución social, lo cual puede verse como algo más que una protesta negativa y que las traslada al terreno utópico pues no permanecieron neutrales ante

---

<sup>124</sup> Como el caso del Futurismo que hasta cierto punto desenmascara la negatividad de una época, de una sociedad marcada por la guerra y sus afanes expansivos, a través de cierto tipo de culto a la velocidad, el dinamismo, la violencia, etc.



las realidades políticas que les tocó vivir. En la actualidad, se tiende a pensar que vanguardia y cultura oficial son términos irreconciliables, más la explosión de los vanguardismos de las primeras décadas del siglo XX expresaron una espectacular politización, posicionamientos institucionales y un serio interés por las cuestiones culturales. La existencia de esta alma revolucionaria, nos dice de Michelli, se hará evidente cada vez que un artista de vanguardia encuentre con sus propias raíces un terreno histórico nuevamente propicio, es decir, capaz de devolver la confianza que, no en la evasión, sino en la presencia activa dentro de la realidad.

Por citar algunos ejemplos podemos retomar la crónica sintética que elabora Hobsbawm en su artículo *Las artes 1914-1945* (1996: 174):

El periodo posterior a la guerra mundial y a la revolución de octubre así como la época antifascista de los años treinta y cuarenta, la vanguardia se sintió atraída por las posiciones de izquierda, y a menudo a la izquierda revolucionaria. De hecho, la guerra y la revolución politizaron, tanto en Francia como en Rusia, a una serie de movimientos vanguardistas que antes no tenían color político. (Inicialmente, la mayor parte de la vanguardia rusa mostró escaso entusiasmo por la revolución de octubre.) [...] El dadaísmo estaba a favor de la revolución, y en cuanto al movimiento que lo sucedió, el surrealismo, su única dificultad estribaba en decidir con que grupo de la revolución alinearse: la mayoría del movimiento escogió a Trotsky frente a Stalin. El eje Berlín-Moscú, que modeló en gran parte la cultura de la República de Weimar, se sustentaba en unas simpatías políticas comunes. Mies van der Rohe construyó, por encargo del Partido Comunista alemán, un monumento a los líderes espartaquistas asesinados, Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg. Gropius, Bruno Taut (1880-1938), Le Corbusier, Hannes Meyer y muchos otros miembros de la Bauhaus aceptaron encargos del estado soviético –en unos momentos en que la Gran Depresión hacía que la URSS fuera atractiva para los arquitectos occidentales no sólo por razones ideológicas, sino también profesionales-. [...] Con la excepción parcial del fascismo italiano, influido por el futurismo, los nuevos regímenes autoritarios, tanto de derechas como de izquierdas, preferían, en arquitectura, los edificios y perspectivas monumentales, anticuados y grandiosos; en pintura y escultura, las representaciones simbólicas; en el arte teatral, las interpretaciones elaboradas de los clásicos en la literatura, la moderación ideológica [...]. (1996:174)

En el caso de las vanguardias latinoamericanas hay claros ejemplos a través de sus publicaciones en que convive la “vanguardia artística con la política” como son *Proa*, *Amauta* (Perú), *Martin Fierro* (Argentina) a la que agregamos *Horizonte*, todas ellas constituyen una militancia bifronte tanto en el campo del arte como en el político. En 1926 y 1927 el estridentismo pasa a ser más masivo que elitista, esto ocurrió también en el caso de Mariátegui, Aragón, Eluard Maiakovsky, Huidobro, Rokha, Brecht, el grupo minorista, el de la revista de avance en Cuba o el de la revista *Contra* en Argentina (Mora, 1999: 151).

### 3.2. Un plan de ciudad jardín para Xalapa

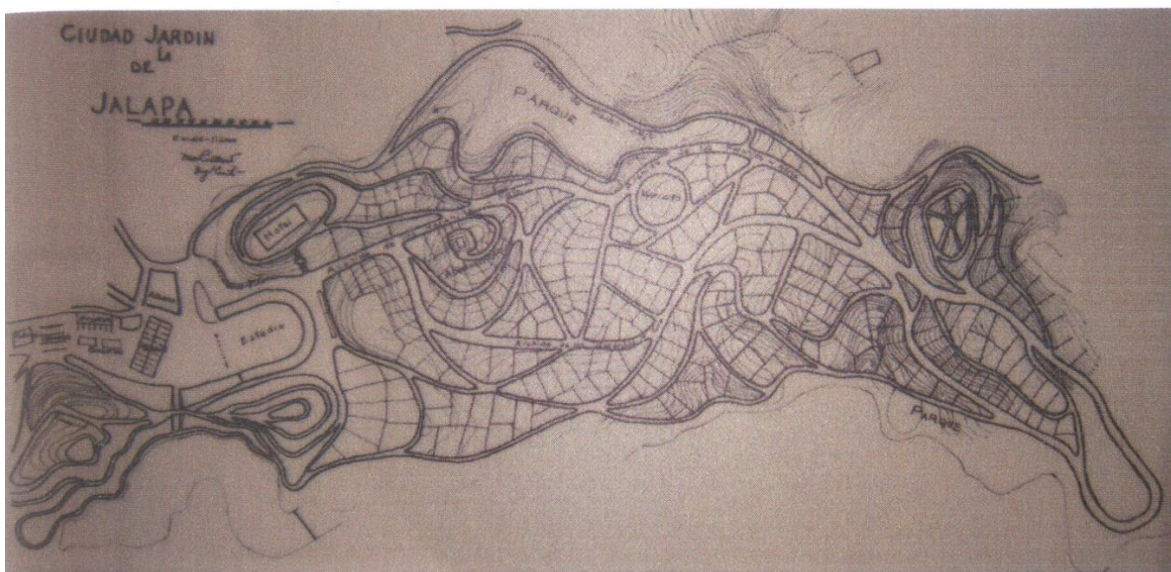


Ilustración XII.- Dibujo de la propuesta de Ciudad Jardín para la zona universitaria en Xalapa de Modesto A. Rolland (1925). Reproducida de: Capitanachi (2013, 14).

La propuesta de ciudad jardín<sup>125</sup> en Xalapa da cuenta del afán de la administración de Heriberto Jara por ensayar perspectivas que fueran innovadoras para el México de esos años<sup>126</sup> y de implementar discursos provenientes del ámbito internacional para la

---

<sup>125</sup> La idea de ciudad Jardín surge de Ebenezer Howard (1850-1928). Sus conceptos sociológicos y urbanísticos se contienen en el libro titulado «Ciudades Jardín del mañana», cuya versión corregida y completa apareció en 1902. Esta propuesta urbanística tenía la aspiración de generar un equilibrio y una síntesis armoniosa entre campo y ciudad, y dentro de ésta, entre viviendas, industrias, áreas verdes, servicios urbanos, paisajes, equipamientos y transporte, lo cual se relaciona con los ideales de los reformadores utópicos. En lo morfológico, las ciudades jardín constituyen un rechazo a los trazados tradicionales tipo damero e introducen el zoning: edificación por zonas diferenciadas y la traza orgánica en oposición a lo estrictamente geométrico (Capitanachi, 2013: 6).

<sup>126</sup> En la década de los 1920s se dio una experimentación fructífera en el campo de la arquitectura del mismo modo en que se dio en las artes. Durante el periodo posrevolucionario tienen lugar distintas interpretaciones sobre el aspecto que debía tomar el México moderno posrevolucionario. En la disposición “central” se asumió la arquitectura neocolonial como sello de lo mexicano. No obstante, el año de 1925 sería un año clave para el movimiento moderno ya que se da la construcción del Instituto de Higiene de Popotla de José Villagrán que refleja una fuerte influencia de los elementos funcionalistas de Le Corbusier y ese mismo año se da a conocer la propuesta de ciudad jardín en Xalapa y la construcción del Estadio Xalapeño que rivalizó con la

concreción material de la ciudad. Los fundamentos conceptuales de la ciudad jardín se adaptarían perfectamente a las pretensiones de su gobierno: adecuada sanidad, *zoning* que distingue uso de suelo y volumetría constructiva para habitación y trabajo, amplios espacios y/o cinturones verdes, así como la prevalencia de la propiedad comunitaria y/o espacio público sobre el privado) por tratarse de un discurso espacial acorde al propio discurso político revolucionario<sup>127</sup>.

El proyecto estuvo a cargo del ingeniero Modesto C. Rolland<sup>128</sup> en 1925. Tal proyecto integraría a la Universidad Veracruzana, a un núcleo de edificios destinados a la Dirección General de Educación, las llamadas Escuelas Especiales, un gimnasio-teatro de uso común, así como instalaciones para el deporte y la recreación, tales como el Estadio Xalapeño (la más importante de ellas), un balneario modelo provisto de una gran piscina a ubicarse en Los Lagos del Dique y campos de juegos en las áreas inmediatas. Contratado por el Gobierno del Estado de Veracruz, Rolland expone las intenciones de su propuesta

---

inauguración del Estadio Nacional promovido por Vasconcelos. Al mismo tiempo se inicia un proceso de planificación urbana para las principales ciudades del país que fue liderado por el arquitecto Carlos Contreras y quien fundaría en 1927 La Asociación Nacional de Planificación de la República Mexicana que proponía la creación de planos reguladores para el crecimiento ordenado con base criterios funcionalistas (cfr, Sánchez, Capitanachi, 2013:7)

<sup>127</sup> El arquitecto Martí Capitanachi (2013) ha analizado cuatro casos en México que incorporan las ideas de ciudad jardín. A saber: a) Chapultepec Heights (1921) e Hipódromo condesa (1926) por José Luis Cuevas, b) la propuesta de Modesto A. Rolland para Xalapa y su ciudad obrero-universitaria (1925), c) la propuesta de Carlos Contreras para el 1er plano regulador del puerto de Veracruz (1929) proyecto pionero en el país, y d) “la ciudad agrícola” de Ignacio López Bancalari en Aguascalientes (1930). Si bien los proyectos responden a las necesidades de distintos sectores sociales, todos reflejan una interpretación local de atributos asociados a la ciudad jardín.

<sup>128</sup> El ingeniero Modesto C. Rolland (Nacido en Baja California, 1881) encargado de la obra arquitectónica del estadio expuso sus ideas en su libro: *El desastre Municipal en la República Mexicana* escrito en 1921 donde se advertía que con el desarrollo del comercio, la industria en general, las comunicaciones rápidas y la aplicación de todos los inventos, los núcleos poblacionales estaban creciendo rápidamente generando nuevas actividades, mayores complicaciones de la vida, y necesidades más agudas (Sánchez, 2003: 124). Rolland, destacaba el “problema de la casa” refiriéndose a las rentas altas debido a la especulación del suelo urbano, al igual que el “problema de la calle” donde subrayaba la importancia de la proyectación de las calles, en tanto la calle dominaba la vida de las urbes por su particularidad de comunicar zonas y porque desde ellas se podían admirar “las perspectivas de la ciudad”, proponía calles radiales y en los distintos cruzamientos generar parques pequeños o en su caso jardines. Respecto a lo que denominaba el problema de la casa, Rolland sostenía que los trabajadores debían vivir cerca de las fábricas y en sus propios barrios; estos barrios debían ser abundantes en parques y lugares de juego para niños, siguiendo los planteamientos de las ciudades-jardín.

urbanística al decir que: “La nueva Ciudad Jardín será un modelo de organización económica. Quedará prohibida terminantemente toda especulación con el valor artificial de la tierra”. Precizando que: “Al precio inicial de la tierra que es muy bajo se agregará la cuota proporcional de los gastos de urbanización, comunicaciones, saneamiento, agua, luz y demás servicios, pero sin pretender que el Gobierno de Veracruz obtenga ganancia alguna, ya que se trata de hacer una inversión hábil de los fondos públicos en beneficio exclusivo de las clases (Capitanachi, 2013: 13 y 15).

En el artículo publicado por William K. Boone en 1923,<sup>129</sup> presidente de la Cámara Nacional de Comercio de Xalapa entre 1921 y 1922, podemos darnos una idea general de la disposición modernizante y de embellecimiento que mostraban varios actores para la ciudad de aquel entonces, el cual se reflejaba en la construcción de obras paralelas al estadio y mejoras materiales como “un camino para automóviles rumbo a los Estados Unidos y la construcción de los caminos del cerro”. El lugar donde se ubicó el estadio (y en donde se encontraba proyectada la ciudad jardín) fue un anfiteatro natural conocido como “Ciénega de Melgarejo”, un pantano que fue desecado y rellenado (destruyendo a un criadero de mosquitos), y donde ya se realizaban actividades deportivas. Jara también se propuso la ejecución de distintas mejoras materiales a la ciudad de Xalapa como:

[...] reparaciones de la escuela cantonal Juan de la Luz Enríquez, la instalación de techos de concreto a la Dirección General de Salubridad, la decoración del Palacio Ejecutivo, la construcción del piso de cemento del patio del Colegio Preparatorio y de la Escuela Industrial para Señoritas, con el objeto de volverlos campos deportivos; el arreglo del salón hospital del Cuartel de San José, la dotación de equipo al departamento fotográfico del gobierno, donde se habían filmado ya 10 películas y se estaba realizando el film denominado *Iztacihuátl*, el cual sería orgullo del arte nacional; el acondicionamiento del parque Lerdo, a fin de convertirlo en sitio de automóviles con el fin de darle mayor vialidad a las calles que ahí se cruzan, reclamo de la ciudad moderna. Aún más, para la pavimentación de las calles se habían dispuesto -100 toneladas de asfalto, que se esperaba llegaran de un momento a otro (Corzo, 1990: 126 p.)

La magnitud del proyecto de ciudad jardín contempló:<sup>130</sup> la construcción del puente del Dique, la presa que iba a servir para unir la parte sur de la ciudad con la apertura de una

---

<sup>129</sup> Boone, William K (1923: 584 - 586); fuente original: William K. Boone, “Twins roads spiral into a crater of volcano”, *Popular Mechanics Magazine*, Chicago, vol. 39, April 1923, no. 4, pp 584 – 586; disponible en google books, última consulta en noviembre del 2013.

<sup>130</sup> Los datos que se enumeran en este apartado son fundamentalmente nutridos por los trabajos del investigador Ricardo Corzo ha expuesto en distintos textos: que la bibliografía correspondiente al

nueva calle y los terrenos de la casa de campo, edificios de la estación del ferrocarril, la construcción de una calzada que conectaría a la ciudad jardín con otras colonias y una ampliación de la calle de entrada al Estadio para que existiera mejor flujo y exenta de cualquier peligro automovilístico. En tanto, en la colina se iniciaban los trabajos para la Universidad; se proyectaron seis prados frente a la pérgola, seis bajo relieves para la tribuna y la construcción de dos kioscos para los servicios sanitarios que venían a completar. El edificio que albergaría a la Universidad Veracruzana sería con un estilo de construcción arquitectónica llamada dórico, semejante al del Partenón, por ir circundado con 66 columnas de dicho estilo, constaría de 80 aulas, cada una capacidad para 40 alumnos y podría contar hasta con 10 facultades, con sus respectivos departamentos para directores y prefectos de estudio, así como sus servicios sanitarios independientes. En un futuro se podría construir otra planta al edificio y albergar en él a los alumnos pensionados de las escuelas Normal y Preparatoria y extraordinariamente a autoridades de instrucción primaria y universitaria. Todavía más, el edificio contendría un teatro con capacidad de 1,000 personas y anexos para el gimnasio y alberca donde se practicaría la educación física, tan modernos y eficientes que pudieran satisfacer al más "escrupuloso educador del músculo", expresión de Heriberto Jara. Completando el conjunto arquitectónico estaba la ciudad jardín, cuya erección sería a espaldas del Estadio y en ella se esperaba contar con el apoyo de accionistas particulares. El proyecto delimitaba el uso de 30 hectáreas, donde el 25% del total sería para parques y jardines, el 32% para calzadas y el 52% para lotes de casa habitación y un gran hotel. Las calles serían todas amplias, de 15 metros de ancho, bordeados de naranjos, 17 manzanas que contarían con todos los servicios de drenaje agua potable y electricidad. En una de las manzanas más elevadas se ubicaría el hotel de la ciudad jardín. Este último venía a satisfacer una necesidad adicional: podría ser esta ciudad un centro de turismo y tener entonces un recurso de vida propia, como lo tienen las otras ciudades del estado (Corzo 1990: 127 y 128). Con esta última idea estamos hablando de los antecedentes *modernos* de Xalapa y su apuesta temprana en lo que se convertiría años después en el "turismo cultural". Es de aclararse que el hotel en cuestión albergaría a huéspedes de todas las clases sociales, para ello tendría 11 departamentos para familias,

---

ayuntamiento de Heriberto Jara es escasa y quien también es conocedor del Archivo del General Jara ubicado en la UNAM

cada uno con 3 recámaras, un recibidor y gabinete de aseo, 57 departamentos de primera categoría, formados por una recámara, un recibidor y un baño y 56 de segunda, formados por una sola recámara habiendo para estos un gabinete general de aseo. Obviamente contaría con salones de baile, billares y biblioteca, y un comedor con capacidad para 100 comensales. Para coronar todo este conjunto arquitectónico también se proyectó una fuente luminosa frente al pórtico principal del Estadio que fuese parecida a la fuente de entrada al bosque de Chapultepec (Corzo, 1990: 129) .

La visión de Jara anhelaba colocar a Xalapa entre las principales capitales del “mundo civilizado”:

“el magnífico conjunto de una obra de alta ingeniería que pone de relieve el estado de cultura de la ciudad, colocándola a la vez a la altura de las principales capitales del mundo civilizado”. (Jara citado por Corzo, 1990: 127)

Aquí parece haber un paralelo con el Gobernador porfirista Teodoro A. Dehesa (1892 – 1911) y su lógica modernizante para Xalapa y Veracruz. En el caso del primero, esto se debió en parte a sus habilidades como administrador y a su amistad con Porfirio Díaz. El Palacio de Gobierno, La Normal Veracruzana, los parques “Juárez” y “Los Berros”, el Colegio Preparatorio y la Catedral, son los espacios que empiezan a desarrollarse durante la época porfiriana como espacios emblemáticos de la ciudad (Méndez Marín, 2011: 282-283). Si bien hablamos de dos contextos distintos: Dehesa en 1900 y Jara 20 años después con un estado insolvente, crisis y movilizaciones por doquier, con expectativas distintas entre la población, y con un discurso social-demócrata; podemos observar que la estrategia es similar, la gran apuesta es a la educación, cultura y equipamientos modernos que oponen civilización vs barbarie. Dehesa becaría a Rivera para estudiar en Europa y Jara sería el mecenas de los estridentistas.

La magnitud de la obra que de haberse llevado a cabo en su totalidad hubiera sido "otra Xalapa", sólo parcialmente fue realizada. El efecto dinamizador que se esperaba generar en el empleo y el comercio local con la construcción de las obras públicas en la capital, sólo en parte paliaron la recesión de esos años. La intuición keynesiana del general Jara para dinamizar la economía mediante el intervencionismo de estado en el sector de la construcción, con el propósito de modernizar las estructuras e instalaciones de la vida urbana, fue una experiencia previa, con las debidas diferencias y proporciones, al "New deal" que tuvo mucho de voluntarismo, irracionalidad y algo de eficacia para resolver en lo inmediato el desempleo creciente y modificar el paisaje urbano en aras de la modernización que deparaba el resto del siglo XX. El resultado fueron obras, como el Estadio Xalapeño y en parte, la conformación del espacio de la zona universitaria y aún otras más,

actualmente en proceso de remodelación y reestructuración, para que continúen sirviendo a sus propósitos originales, al fin de cuentas, su controvertido costo político y efectos sociales en su momento, es una cuestión del pasado (Corzo, 1990: 129) .

De ese gran proyecto solo perduraron algunas edificaciones que pueden considerarse como vanguardistas como el Puente Atenas (que el investigador Corzo menciona como el puente “El Dique” por estar cerca de la fábrica con el mismo nombre) y el Estadio Xalapeño por el uso innovador de las tecnologías constructivas y la evidencia de los originales conceptos de la espacialidad moderna ensayados por Rolland.

Los arquitectos Winfield y Martí Capitanachi reflexionan que este proyecto fue quizá inspirado en lo urbanístico por tres fuentes que ya habían sido llevadas a la práctica en contextos diferentes, ampliamente difundidas: las ciudades jardín de Letchworth y Welwyn en Inglaterra; la Ciudad Industrial de Lyon en Francia; y los barrios jardín o suburbios ajardinados en los Estados Unidos como unidades territoriales de la planificación urbana y que de igual forma, enriqueció o al menos modificó los patrones de la traza urbana original de Xalapa para incorporar calles y avenidas generadas por curvas y dispuestas concéntricamente articuladas de manera radial, la presencia de abundantes espacios verdes y nuevos estilos de arquitectura (Winfield Reyes, 2008, 18 y 21 y Capitanachi, 2013:15).

No podemos dejar de notar que esta propuesta difería a las nociones de Le Corbusier, arquitecto por el que los estridentistas ya habían mostrado deferencia en su primer manifiesto. Las reacciones de Le Corbusier ante la ciudad jardín, se basaban en que éstas producían bajas densidades a las que opone las nuevas concepciones que se difundirían durante la década del veinte, y que más bien persiguen la concentración optimizada. Contradictorio parece ser también el “diseño dórico” con el que se proyectaba la universidad pues ésta refiere al pasado y a lo griego, exaltado y muy bien apreciado por Vasconcelos. En todo caso, lo que se aprecia es la convergencia o empalme de imaginarios contradictorios, de la ingeniería que dispone por un lado del “know how” con base a un terreno y contexto dados (Rolland), a las ideas políticas, utópicas y hasta desfasadas del general Jara, que terminan de mezclarse con aspiraciones de distintos sectores (sociales, de libre acceso) y a las pretensiones de un grupo de artistas con afanes de novedad, a los que que la idea de una ciudad universitaria con un enfoque social pudo haberles resultado muy estimulante.

### 3.3.- El Estadio Xalapeño

*In contrast to the social ills that give rise revolutions –social divisions, weak infrastructure, political instability-, cement represents unity, strenght, and stability. [...] to replace the chaos of conflict armado with the order of concreto armado.*

Rubén Gallo (2005, 179)



Ilustración XII.- Estadio Xalapeño (1925) de Modesto A. Rolland. Imagen reproducida de Capitanachi (2013: 16) , posiblemente atribuible a Pedro S. Casillas.

El Estadio Xalapeño Heriberto Jara fue inaugurado en 1925, un año después que el Estadio Nacional terminado en 1924. Ambos fueron erigidos como símbolos de la modernidad posrevolucionaria, monumentos al progreso dirigido a las audiencias mexicanas. El cemento fue una tecnología constructiva que presentaba nuevas posibilidades durante el periodo posrevolucionario pues como las cámaras y las máquinas de escribir, el cemento sustituía los métodos “hechos a mano” del siglo XIX por materiales industriales. Ganó popularidad, entre otras razones, debido a que permitía diferenciarse de la arquitectura que caracterizó al porfiriato, a saber la de edificios construidos a base de acero y vidrio como el Palacio de Bellas Artes y el Palacio de Correos. El cemento, en cambio, era visto como el más moderno de los materiales por arquitectos como Le Corbusier o



Walter Gropius y por funcionalistas, constructivistas, y otros grupos de vanguardia. Su difusión, principalmente se dio gracias a la revista *Cemento* que promovía el uso de este material (Gallo, 2005: 171) presentándose entre otras cosas como indestructible y duradero.

Las páginas del *Universal Ilustrado* también hacían publicidad a este material y en la edición de *Horizonte* de junio de 1926, Maples Arce publicó un artículo: “Nuevas ideas: la estética del sidero-cemento” (2011: 99-101). En él reflexiona sobre la arquitectura de distintos momentos y cómo ésta se corresponde a la “posición subjetiva en el espíritu humano que ocupa frente al paisaje de la realidad”. Así se explican las canteras de mármol de Grecia, su carácter orgánico, la sensualidad estatuaria, la monumentalidad de Egipto, etc. Todo ello para diferenciar la arquitectura moderna, su especificidad y su sello:

La arquitectura moderna, a diferencia de la arquitectura clásica o renacentista, tiene un carácter abstracto. La expresión de la voluntad de forma realiza la idealización del paradigma estilístico. Pero no está en la fundación de estas ideas, el que la arquitectura moderna constituya únicamente la intención afirmativa de la materia nueva. Aún espíritus avizores, como Guillermo Worringer, piensan que la expresión artística de conjunto arquitectural moderno, se ve combatida por los medios mismos de la construcción, sin que tras el conglomerado arquitectural se advierta la voluntad de forma que tienda a lo constructivo. Es cierto que el concreto armado exige esa uniformidad en el procedimiento, pero a pesar de la monotonía de la técnica, ésta en nada desamerece ni la multiplicidad, ni la bondad de las formas constructivas. [...] Nada más convencional ni más enrevesado que toda esa arquitectura falsamente moderna que al ejemplificarse en las construcciones metropolitanas, y en su emigración a la provincia, es solo adherencia estándar al gusto burguésista. La ornamentación dentro de una fuerte concepción de la arquitectura no puede ser el decorado lineal exteriorista, la yuxtaposición de formas abstractas u orgánicas a la construcción: el ornato es una realidad que deben contener en sí esas formas y que hará de verificarse por disposición de esas formas, ni arreglo y compenetración valorística en la realización de un equilibrio matemático y tranquilo. (Maples Arce en *Horizonte*, junio de 1926: 100 p )

Con la cita anterior no sólo observamos la visión de arquitectura moderna en Maples Arce nutrida evidentemente por ideas vanguardistas (funcionalismo, constructivismo) sino también su militancia a favor de ésta. Cuando ubicamos esta cita en el contexto que hemos venido enunciando a lo largo de este trabajo toma mucho sentido la especie de “educación hacia lo nuevo” que emprendió este grupo. En el imaginario de entonces, las clases medias-altas asociaban fuertemente la arquitectura neocolonial con lo bello y distinguido, pues representaba la herencia española. Un ejemplo, se puede apreciar en la construcción de la colonia Hipódromo Condesa de Cuevas que data de 1926, mismo año en que Maples Arce escribe este artículo, y a lo que podemos intuir llama “arquitectura burguésista”. Lo que intenta decirnos el estridentista es que también hay belleza en las formas geométricas y en

la sobriedad.

Dentro de esta misma lógica existió un grupo de ingenieros que formó parte de la insistencia moderna del uso del cemento y una de las expresiones más exitosas fue el Estadio Xalapeño Heriberto Jara, construido por Modesto C. Rolland considerado un especialista en concreto y quien construye la primera obra de concreto armado en México, la cual toma total ventaja del uso de este material. Técnicamente, los techos volados fueron una hazaña tecnológica que soportan el peso y que se complementa gracias a este material. En un artículo de la revista cemento Sánchez Fogarty afirmaría:

El estadio de Jalapa, es pues, de una sola pieza continua: cimientos, muros, graderías, columnas y techo: algo así como una colosal piedra de enorme dureza que hubiera sido esculpida por un artífice mitológico (Gallo, 2005: 202).

Rubén Gallo compara el Estadio Nacional de Vasconcelos y el Xalapeño de Jara, y nos muestra el papel simbólico que tuvo erigir un estadio en aquel momento posrevolucionario, se muestran las aspiraciones a través de las cuales fueron concebidas ambas obras y que consideramos pertinente admitir en este punto pues quizá si observamos al Estadio Xalapeño aislado del nacional no entenderíamos del todo su pertinencia y/o competencia.

El Estadio Nacional de Vasconcelos, fue una obra ambiciosa y costosa de cerca de un millón de pesos y proyectada para dar cabida a 60 mil personas, casi el 6% de habitantes de la ciudad de México en 1921. Dicho estadio fue diseñado por el joven arquitecto José Villagrán García y se ubicó en la colonia Roma donde se encontraba el Panteón de la Piedad. Vasconcelos dijo al arquitecto que detestaba las construcciones de cemento, pues las consideraba vulgares y que deseaba el mismo estilo que las glorias de la historia de arte griego. Fue inaugurado el 5 de mayo de 1924 durante el aniversario de la batalla de Puebla, en que las fuerzas mexicanas habían derrotado a tropas francesas, sólo a unas cuantas semanas de que Obregón dejara su cargo como presidente de la República y fuera relevado por Plutarco Elías Calles. La inauguración contó con la presencia de todo el gabinete, con sesenta mil espectadores y una gran ceremonia que pretendió mostrar los éxitos de las reformas educativas emprendidas por Vasconcelos. El estadio se convirtió, al pasar los años, en la locación preferida para inaugurar a nuevos presidentes: Calles (1924), Pascual Ortiz Rubio (1930) y Lázaro Cárdenas (1934) recibieron la presidencia este lugar. Lo

mismo que para recepciones oficiales a dignatarios extranjeros, hubo recepciones para Harry Truman, el primer presidente norteamericano que visitó México en el siglo XX, y para el presidente cubano Carlos Prío Socarrás (Gallo, 2005: 203-205).

En todos esos eventos el estadio fungió como escenario para eventos políticos vistos por numerosos espectadores. No obstante, la estructura comenzó a quebrarse poco tiempo después (el arquitecto culpó a Vasconcelos por haber interferido en el diseño y éste a su vez culpó a sus sucesores por haber alterado la estructura original), y en 1950 fue demolido por la orden del presidente Miguel Alemán. En lugar de él se construyó el primer multifamiliar inspirado por Le Corbusier en México diseñado por Mario Pani. Todo lo que queda hoy del estadio de Vasconcelos es una estatua de un tirador de jabalina en una esquina del multifamiliar, los residentes de la colina Roma a menudo se preguntan el por qué las calles que envuelven el complejo multifamiliar tiene la forma de una herradura.

Gallo teje puentes entre “La raza cósmica” y el Estadio Nacional, pues como edificio, vio en su construcción un catalizador para el progreso de la nación a su utópica “tercera etapa”, donde se consolidaba una especie de etapa intelectual que dejaba atrás la etapa “bárbara”. La construcción del estadio simbolizaba esa concreción material en que residían los máximos ideales estéticos: la práctica del deporte, la búsqueda de la belleza, y la puesta en escena de las artes. La primera piedra de “Universópolis” lo que lo acerca increíblemente con Estridentópolis. Aquello que se pretendía superar: la sangrienta revolución y le muestra un panorama del porvenir, un horizonte.

Kyn Taniya escribió un poema en 1926 dedicado a Vasconcelos con el nombre de Estadio:

Herradura desprendida de un Pegaso gigantesco.

Pabellones al viento.

Las banderas flameantes gritan “hurrahs” tricolores  
que empapan de luz el ambiente

Hip! Hip!

80,000 personas,

ochenta mil,

con una sola idea, con una sola alma que las cubre  
como enorme toldo negro.  
¡Hurrah! ¡Rah! ¡Rah!  
Gritos de combate.  
Gritos rojos de los equipos vencedores.  
Gritos negros de los músculos vencidos.  
Es la fiesta del cuerpo multiplicado por aire, multiplicado por sol.  
80,000 personas con alma infantil  
juegan mentalmente a la pelota con los cuerpos elásticos  
de los atletas de hule “made in Central America”.  
Y el juez que es poeta académico  
tendrá que descalificar al campeón olímpico  
por haber lanzado tan alto el disco de oro del sol.  
Juegos olímpicos,  
para los niños dioses.  
¿Cuándo acabará el Marathon de los siglos?  
Aquellos corredores agonizantes,  
quizás vengan de muy lejos,  
quizás vengan de otros mundos  
Hay uno,  
rubio,  
que parece haber llegado esta misma mañana  
por el frágil puente de rayos que ha tendido el sol  
Hay otro,  
moreno,  
que el trampolín lanzó más allá de las gradas  
y pronto enloqueció de azul al perderse en el espacio.  
Cuba,  
Guatemala,  
y México.

Hermanos centroamericanos.

Estas piernas dinámicas, estos muslos tendidos,  
son columnas de los templos robustos de marina.

Cada corredor es una antorcha,

¡Rápido! ¡Siempre más rápido!

aunque reviente el corazón y se rompan los frenos odiosos  
de todos los records.

Pechos palpitantes que se abren paso cantando,  
como las balas.

Yo revisaré todos los cronómetros para registrar el momento.

Y luego, ¡a brincar!

Salirse de su atmósfera como los gritos y los cometas,  
con rojas cabelleras incendiadas,  
rozando mundos nuevos.

RUMBOS NUEVOS.

Brincar sobre el trópico. Brincar sobre el mar.

Brincar sobre el tiempo.

¡Vivir! ¡Vivir! ¡Vivir!

*México, octubre de 1926*

Un año después Tina Modotti fotografía el estadio nacional. En la fotografía de Modotti aparece una perfecta armonía geométrica. La foto da la impresión de que se trata de un edificio funcionalista que se acerca más al de Xalapa, una estructura soberbia. En realidad, el estadio de Vasconcelos conjuntaba varios estilos arquitectónicos, que incluían desde escalones neoclásicos hasta arcos neocoloniales (Gallo, 2012: 212).



Ilustración XVI: “Estadio” de Tina Modotti, fotografía del estadio Nacional, ciudad de México 1927, Reproducida de: [http://www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=4039](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4039), febrero 2014.

Tanto la radio, como los periódicos y los estadios fueron diseñados para transmitir mensajes a grandes públicos. Es sugerente la señalización que realiza Gallo: cómo mientras Vasconcelos vio en los estadios ejemplos de un orden estético y de madurez política, estos pueden representar también síntomas de pasividad política en cercanía a la ideología fascista.<sup>131</sup> Los eventos que se proyectan en los estadios conciben hasta cierto punto a la

<sup>131</sup> Tanto Hitler como Mussolini construyeron estadios donde montaron elaborados espectáculos y que contribuyeron al naciismo y fascismo (Gallo, 2005: 217). Gallo, va demasiado lejos al hacer una comparación entre la megalomanía de Vasconcelos y la de Hitler, pues el primero afirmaría: “Admiro a las naciones que saben cómo construir para la eternidad” mientras el segundo declaró: “Esta construcción durará por cientos de años”. La figura de Vasconcelos es sin duda polémica (sobre todo en cuanto al periodo en que se lanza a la presidencia 1929 y al no quedar electo llama a una revuelta armada), y podemos no estar de acuerdo en varias cuestiones con él (por ejemplo su admiración por la forma de movilizar grandes grupos que sentía por regímenes fascistas). No obstante, en la comparación con Hitler, Gallo se equivoca. *La raza Cósmica* dice Gallo “es un libro que detrás de su idealismo con tintes aparentemente progresistas, muestra esa oscura pretensión de pureza racial”. Hay ahí, una malinterpretación grave, si bien raza, nacionalismo, mesianismo cultural, y la idealización del pasado son algunos puntos “utópicos” que caracterizaron a Vasconcelos, lo que pretende es una fusión y superación de stirpes no una pureza racial en sentido estricto. Sobre todo porque conocemos que su principal militancia se centró en el rechazo del determinismo y mecanicismo del positivismo comtiano, spenceriano y su labor estuvo encaminada a un proyecto educativo que diera una visión más amplia, que rechazara el determinismo biológico del racismo y que encontrara una solución al problema de los costos de los ajustes sociales generados por grandes procesos de cambio como la industrialización o la concentración urbana. Además, cuando se conocieron detalles sobre los excesos cometidos en los campos de concentración y en el tratamiento de los prisioneros de guerra, Vasconcelos expresó su repudio a dichos excesos del nacionalsocialismo alemán y del fascismo italiano. Véase: Acosta Rico, Fabián. *El pensamiento político de José Vasconcelos*. México: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, 2004

masa como consumidora de ciertos patrones establecidos por unos cuantos, al grado de hacerla parecer como un patrón en sí misma. Las formaciones en masa que aparecen como líneas uniformes muestran una cara verdaderamente escalofriante *hoy* de lo que la sociedad puede convertirse. No obstante, en los años veinte tenían una significación muy distinta, utópica en realidad: el potencial de muchos cuerpos unidos que persiguen un fin. Los nuevos artefactos que podían verse en todo su potencial esperanzador a principios de los 1920s (radio, estadios, diversas construcciones de la modernidad urbana) adquirirían para 1940s una cara completamente distópica y esto es importante no perder de vista.

En Xalapa, el estadio se inauguró el 20 de enero de 1925 con una ceremonia que rivalizó con la ceremonia de apertura del proyecto de Vasconcelos. El proyecto fue dirigido por el Ingeniero Modesto Rolland quien empleó a 600 trabajadores y tuvo un costo de 350,000 pesos (Rashkin 2009: 172). Jara, al igual que Vasconcelos, vio en el estadio esa gran estructura que serviría de plataforma para difundir mensajes políticos a miles de espectadores. Si bien ambos proyectos fueron coetáneos las formas en que se construyeron fueron sumamente distintas. Jara se inspiró en la arquitectura moderna y en la estética del cemento. Este proyecto fue diseñado para albergar a 30,000 personas en una ciudad de 36, 212 habitantes en 1926.

El lugar donde se construyó el estadio de Xalapa había sido identificado por William K. Boone (1875-1944), presidente de la Cámara Nacional de Comercio de Xalapa (1921-1922), como un sitio natural para este fin, como tantos siglos atrás lo fueron el estadio de Olimpia y diversos teatros de la antigua Grecia.<sup>132</sup> Era un pantano conocido como la "Ciénega de Melgarejo" que fue drenado y rellenado bajo la dirección de la Cámara Nacional de Comercio de Xalapa, con la colaboración de mano de obra de la Jalapa Railroad & Power Company (JRR&PC) -que operaba la planta hidroeléctrica de Texolo y

---

<sup>132</sup> Véanse: Boone, William Kenneth (1923). «Camino gemelos en espiral al cráter de un volcán». *Contrapunto 12 Vol. 4 (Sep-Dic 2009)*. Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, pp. 36-42. (traducción del artículo "Twin Roads Spiral into Crater of Volcano", en *Popular Mechanics Magazine*, Chicago, Ill., Vol. 39, N° 4), Boone Canovas, Carmen (2009). «Macuítépetl, un cerro con mucha historia que contar». *Contrapunto 12 Vol. 4 (Sep-Dic 2009)*. Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, pp. 43-53 y Bazarte Martínez, Alicia: Trazos de una vida, bosquejos de una Ciudad. El pintor Carlos Rivera y Xalapa. México, Instituto Politécnico Nacional / Gobierno del Estado de Veracruz, 2009 (p.173).

el ferrocarril Jalapa-Teocelo (conocido coloquialmente como "El Piojito") - "con lo que además destruimos una incubadora de mosquitos", según relata al final un artículo sobre el camino al cerro Macuiltépec, publicado por la revista Popular Mechanics en abril de 1923.

En la primera edición de *Horizonte* (abril de 1926) apareció en las primeras páginas un texto de su director: Germán List Arzubide titulado: "Construid un estadio, mensaje a la provincia" (2011: 9-11p.). El texto es la apología del estadio. En el se enumeran sus virtudes: la renovación que éste representa, la gimnasia del músculo, la posibilidad de una vida mejor, para estudiantes, para obreros y empleados, se exhorta incluso a "ofreced vuestros brazos, anhelos, vuestro dinero y vuestros cerebros", etc. etc. Este texto es muy interesante, está hablando del Estadio Xalapeño, sin duda, en la primera página aparece una fotografía de éste, sin embargo, sus impresiones se cuegan con atributos del estadio de Vasconcelos en las primeras líneas dice: " Sobre las gradas de la gigantesca herradura de cemento armado, sesenta mil personas se estremecen impacientes; estamos en el estadio recién construido, y por primera vez en México, va a representarse al aire libre como un remedo del teatro primitivo y honrado de mejores días artísticos". Detengámonos un poco ¿sesenta mil personas?, ¿No es ese el número de personas que albergaba el estadio de Vasconcelos?, Xalapa sólo contaba en aquel entonces con 36, 212 habitantes, y la capacidad del Estadio Xalapeño es de 30, 000. ¿Remedo del teatro primitivo?, ¿dónde quedó su actualismo? Lo único congruente del texto parece ser: "ofreced vuestro dinero" porque la realidad es que no sobran recursos para una obra de tal magnitud. ¿Por qué sucumbirían los estridentistas con tal emoción a la obra de un estadio? Kyn Taniya, Modotti, Maples Arce y List Arzubide demostraron su gran apoyo tanto al de Vasconcelos en el caso de los dos primeros y al Xalapeño en el caso de los segundos. Maples Arce parece ser más distante en cuanto a que su efusión es por el cemento y por la arquitectura moderna "funcionalista". No obstante, no me parece justo realizar juicios duros desde una mirada actual y retrospectiva, en el sentido, de que cada momento trae consigo sus propias "cegueras" y también sus esperanzas. Sabemos que los estridentistas fueron todo menos tecnófobos, la fuerza e impacto que pudo tener una construcción como el estadio en los imaginarios de aquel entonces se relacionan con la evidencia de la materialización de las ideas, a saber, la efectiva realización de una espacialidad donde fluyeran de distinto modo las relaciones sociales, el acento se generaba en la salud, en el ejercicio, en su cualidad de



teatro “moderno”, entrecomillas pues sí parece estar inspirado en Grecia, desde donde proyectar el arte y nuevos valores para una sociedad en construcción.

Jara, en su breve título como gobernador, consideró pertinente la construcción de un hito urbano que evidenciara, por un lado que no se estaba ajeno a los cambios sociales de la revolución ni a los técnicos que la innovación tecnológica había traído a la arquitectura. Realizó su versión del estadio, en clara competencia con el de Vasconcelos, apoyado en los nuevos materiales como el concreto armado que colocaría a Xalapa a la vanguardia, como una ciudad auténticamente moderna, con una arquitectura con una estética de simplicidad, de líneas geométricas, de superficies lisas, de espacios distribuidos en función de la utilidad, que atendía a las mejores condiciones higiénicas. Dicha batalla que por cierto, la historia le dice haber ganado puesto que el estadio Xalapeño continúa en pie, corazón de la Universidad Veracruzana, y a la fecha, utilizado de forma importante para eventos deportivos, artísticos y políticos.



Ilustración XV.-En el Estadio Xalapeño, el Secretario Electo, Eduardo S. Arellano. Fondo: Agrarismo. Tema: Actos, ceremonias y eventos. Departamento Gráfico del Archivo General del Estado de Veracruz.

José Juan Tablada en una frase resumiría la importancia de estas apreciaciones en la ciudad de Xalapa: “El Estadio de Xalapa [...] es bellissimo; pero espiritualmente lo complementa el equipo gladiatorio de *Horizonte* y de la pléyade que lo ilumina” (List

Arzubide, 1981). Es en el estadio donde se observa la mayor cercanía entre sus imágenes producidas en su gráfica y una obra material concreta. Los trazos geométricos que se pueden apreciar en los techos volados, el uso de cemento, de hormigón referido de algún u otro modo con las alusiones a edificios por ejemplo en el proyecto de Cueto (1925) del cual hablamos en el capítulo anterior.

### 3.4.-Estridentópolis: utopía urbana en Xalapa

La idea de ciudad como concreción ideal ha venido caminando de la mano a la tradición utópica que tuvo sus expresiones más conocidas durante el Renacimiento<sup>133</sup> y donde se comienza a ensayar la posibilidad de crear puentes con la realidad (o bien la crítica de esta) con la fantasía y con la necesidad de construir lugares alternativos que subsanen las crisis y los problemas que traen consigo tanto los embates de la naturaleza como de la tiranía humana. En el pensamiento ilustrado y su apuesta por la razón la ciudad contiene una buena carga de planteamiento utópico *moderno* que se imbrica con el concepto de cultura sobre todo en su afán de oponerse al de *barbarie*.<sup>134</sup>

Esa práctica *imaginativa* ha permeado tanto al urbanismo, a la arquitectura como a los movimientos sociales. Podríamos decir que es tan vieja que surgió en consecuencia de la concentración de personas en determinados espacios. Ahora bien con base a los imaginarios sociales de cada época y lugar se ensayan distintas salidas o respuestas técnicas y culturales a las problemáticas. Algo importante a destacar es que esas respuestas se

---

<sup>133</sup> Siendo la Amaurota de Tomás Moro la referencia por excelencia de este ideal. Aunque durante el Renacimiento abundarán menciones al “mundo sin impurezas” y de ello producciones literarias asociadas a este afán como *Querella de la Paz* de Erasmo (1529), *Cristianópolis* de Juan Valentín Andreae (1617), En el siglo XVII, se publican *La nueva Atlántida* de Francis Bacon (1627) cuya ciudad ideal, *Bensalem*, es el resultado de los avances tecnológicos de la época, *La ciudad de sol* de Tomasso Campanella (1602), la *República de los filósofos* de Fontenelle por citar algunas obras. En el siglo XIX la literatura utopista europea sumergida en un contexto industrial produce *Hygea* de Benjamin Ward Richardson (1876) quien señala necesidades de higiene, y Julio Verne (1879) o William Morris (1891) quienes describen tierras imaginarias y mejores a las que viven.

<sup>134</sup> Componente habitual en los procesos culturales. Según Walter Benjamin, todo documento de cultura es al mismo tiempo un documento de barbarie. A través de toda la historia, cada sociedad se arregló para colocar lo bárbaro fuera de sus fronteras. El populismo absolvió la barbarie dentro de la propia sociedad. La globalización la trajo y la reprodujo dentro de nuestras naciones y de nuestras casas (García Canclini, 2005: 69)

relacionan con el campo del poder o la política, la economía y la sociedad, puesto que sus creadores se sitúan para elaborarlos en una posición frente a tales campos,<sup>135</sup> y por lo tanto, son depositarios de ideologías. La utopía es un concepto problemático pues ha pasado a ser de uso coloquial donde casi siempre nos remite a una cuestión estrictamente ideal, armónica, inoperante en la realidad y de parajes imaginarios. No obstante, existen autores disímiles y también alejados que han problematizado el concepto de utopía y parece ser que lo urbano ha sido un laboratorio muy fértil para ello. Italo Calvino por ejemplo, menciona en *Las ciudades invisibles*: “nunca hay que perder de vista la relación entre la ciudad real y la ciudad ideal”. Por otro lado, autores como Rossana Reguillo (2003: 3) y Sergio Tamayo (2010: 217) consideran que la utopía nutre a los movimientos sociales en la ciudad pues éste se relaciona estrechamente con el concepto de espacialidad y sociabilidad.

Es entonces como podemos observar el trasfondo utópico e ideológico del gobierno de Jara. Donde ocurre una especie de *intersección* de prácticas que unidas conforman un discurso utópico de ciudad: un proyecto de ciudad jardín, la construcción de un estadio con elementos técnicos de vanguardia, el proyecto de la universidad veracruzana y un programa cultural y educativo amplio y de corte socialista del que los estridentistas constituyeron elementos cruciales. Estos pronunciamientos fueron articulados por personas que intentaron dar respuesta a las problemáticas que azoraban a la ciudad de Xalapa en el contexto posrevolucionario, y su punto de unión se dio en que todas estas ideas conciben a una sociedad que buscó trasladar sus necesidades hacia una visión alentadora de lo que es el futuro.

Existió un afán por integrar las ideas de avanzada de aquel entonces tanto del campo urbanístico como arquitectónico y cultural, en ello equiparable a las concepciones utópicas en la arquitectura y especialmente con otra utopía mexicana que se desarrollaría años más tarde, en 1952: ciudad universitaria.<sup>136</sup> La utopía de Jara que los estridentistas bautizaron como Estridentópolis fue un proyecto pionero y visionario para su tiempo, sobre todo si tomamos en cuenta las pocas aplicaciones con las que se contaba en México sobre la ciudad

---

<sup>135</sup> Pierre Boudieu define la noción de campo como una trama o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Afirma, *pensar en términos de campo es pensar relacionamente* (Bourdieu, 1966:17).

<sup>136</sup> Véase Fernández Christlieb, (2003: 36-43).

jardín: de José Luis Cuevas, Chapultec Heights y la obra casi contemporánea del estadio: Hipódromo Condesa (1926), o incluso en cuanto a la planificación de la ciudad como tal. *La carta de Atenas* de Le Corbusier fue publicada en 1942 donde recuperó las ideas de la Bauhaus y definió que “las claves del urbanismo están contenidas en las cuatro funciones siguientes: habitar, trabajar, recrearse y circular (Fernández Christlieb, 2003: 38). Es evidente que la pieza clave del proyecto la constituyó el ingeniero Rolland quien en 1917 viajó a Estados Unidos comisionado por Venustiano Carranza y como resultado de sus experiencias posteriormente reflexiones escribió en 1921 *El Desastre Municipal en la República Mexicana*, trabajo donde se mencionan a las ciudades de Nueva York, Chicago, Detroit y la propagación de las ideas modernas para la planificación de las ciudades, así como el desarrollo de la industria asociado a Letchworth y la disponibilidad de suelo urbanizado barato (Capitanachi, 2013: 15). Bajo estas consideraciones es que podemos sostener que Estridentópolis asociada a Xalapa tenía rasgos utópicos que se relacionaron estrechamente con concepciones político-culturales y urbano-arquitectónicas que estaban a la vanguardia en los 1920's. No se erigió como una ciudad mecanizada con vías rápidas o rascacielos, rasgos que aparecen en las obras estridentistas sino como una ciudad jardín con muchas áreas verdes, con un estadio como símbolo de lo nuevo y de la paz social, y que en aquel momento fue visto sobre todo como una construcción pertinente acorde con el clima posrevolucionario. Estridentópolis, sería así un espacio que convive con lo nuevo y no tira por la borda a la tradición, un espacio en que se pudiera trabajar, recrearse y habitar, un espacio propicio para desarrollar las necesidades del espíritu y del cuerpo: deporte, conocimiento, arte. Estridentópolis es una exaltación a todo ello.

Considero junto a Francisco Xavier Mora que la prefiguración de Estridentópolis se relacionó estrechamente con el texto de Vasconcelos: *La raza cósmica* (1925) tocado por la retórica futurista y que influyó el programa ideológico del estridentismo y cito:

El objeto del continente nuevo y antiguo es mucho más importante. Su predestinación obedece al designio de constituir la cuna de una raza quinta en la que se fundirán todos los pueblos para reemplazara las cuatro que aisladamente han venido forjando la Historia. En el suelo de América hallará término la dispersión, allí se consumará la unidad por el triunfo del amor fecundo, y la superación de todas las estirpes.

Y se engendrará de tal suerte el tipo síntesis que ha de juntar los tesoros de la historia, para dar expresión del anhelo total del mundo (...). (...) Con los recursos de semejante zona [el área comprendida por los ríos Amazonas, Orinoco y Magdalena], la más rica del globo en tesoros de todo

género, la raza síntesis podrá consolidar su cultura. El mundo futuro será de quien conquiste la región amazónica. Cerca del gran río se levantará Universópolis y de allí saldrán las predicaciones, las escuadras y los aviones de propaganda de buenas nuevas. (Vasconcelos, 1958: 919 y 926).

La idea de Vasconcelos, como bien podemos percibir tuvo tintes más idealistas y hasta metafísicos, cuestión que los estridentistas criticaron, esto se palpa en las páginas de *Horizonte*; el énfasis de estos se encontró en la acción, en lo práctico, inmediato y actual y no en un futuro ideal. Sin embargo, fueron gracias a esas referencias y rivalidades que la experimentación regional adquirió su propia forma. Esto los acerca con quienes discuten y al mismo tiempo los diferencia. Hubo una fuerte competencia con las disposiciones del centro, esa competencia los circunscribe en un momento social y político que les da fuerza; al mismo tiempo que los encierra en un callejón sin salida pues en el México posrevolucionario no habría lugar para experimentaciones regionales que atentaran contra el poder central. Estridentópolis-Xalapa, nuevamente como su literatura, tiene tintes estratégicos. Una estrategia que marcó una diferenciación por un lado, y de pertenencia por otro. En este caso, la diferenciación con el proyecto central, el de Vasconcelos apoyado por Los Contemporáneos, del que con su afán de distancia, se anuncia y despliega la primacía por lo actual, lo contemporáneo, lo cosmopolita (o universal) y la innovación tecnológica y pertenencia a un proyecto social-urbano que se estaba llevando a cabo en un lugar.

En el caso de Xalapa, los estridentistas no elaboraron un proyecto urbanístico concreto, más sí elaboraron pronunciamientos para defender inmuebles que consideraban de valor histórico, sobre todo en el caso de Puerto de Veracruz y apuntaban que las ciudades debían tener un corazón en el que se pudiera vaciar la memoria histórica pero debían tener también otros espacios nuevos con miras al futuro (Capitanachi y Winfield, 2013). Maples Arce fue un fuerte impulsor de que espacios nuevos se añadieran a ciudades viejas y lo pudimos observar en la construcción del Estadio:

entonces este tipo de arquitectura nueva y la urbanización de otros espacios, viene a ser una remembranza de una ciudad jardín, es impulsado en el entendido de que van a ser nuevos fragmentos de ciudad en donde la construcción de futuro es posible sin de ninguna manera menoscabar la importancia histórica de los centros. Eso sí está escrito y constatado. No hay un proyecto hecho por el estridentismo pero si hay una propuesta... (entrevista a Capitanachi y Winfield, noviembre 2013).<sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> Véase entrevista en anexos.

Se observa cómo dicha experiencia coadyuvó principalmente a producir *sentido* en torno a los cambios que debía traer consigo la Revolución o bien representar a las transformaciones urbanas de una época, y por ende, a la construcción de un imaginario urbano que comenzaba a prefigurarse en cierto momento en México.

Puede decirse que el papel fuerte de estridentistas en Xalapa fue la difusión impresa de sus ideas e ilustraciones,<sup>138</sup> su actitud educativa, no sólo hacia lo nuevo sino hacia lo político y social que se fusionó con la política local y que apoyó los emprendimientos del general Jara. Su residencia en Xalapa, indicó una conquista de espacios, la expansión del movimiento, con el estilo de los estridentistas: que sublima lo real o crea realidades con lo irreal:

Para nosotros fue, además, la síntesis de nuestra relación con lo que nos rodea y pudimos ir así de nosotros hacia las cosas y sucesos; introducir la vida ambiente en nuestro ser: animar los objetos para hacerlos decir lo subjetivo o dar a lo subjetivo una ciudad material. Convertida la metáfora en un instrumento de creación pudo ir hasta los límites extremos de lo subjetivo (Arzubide, 1986:115)

Con ello le otorgaron una identidad a un espacio físico, identidad que sobreviviría a través del tiempo.

En el caso de los estridentistas, Jara vio la oportunidad de afianzar una postura regional de la experiencia revolucionaria, acaso distinta de la experiencia suscrita por la capital Mexicana. El estridentismo reforzó una suerte de identidad local que la distinguió de las otras experiencias revolucionarias.<sup>139</sup> Jara marcó una diferencia también con el gobernador veracruzano que lo precedió y sucedió: Adalberto Tejeda quien tenía una visión mucho más campesina y agraria, de desarrollar al campo principalmente, mientras que Jara priorizaba la modernización urbana:

Así como la Revolución Mexicana no se desarrolló homogéneamente en el país, las formas que revistió a nivel regional le dieron contenidos y significaciones diferentes, si bien orientadas hacia el mismo fin. De ahí que una de las preocupaciones fundamentales fuera el de alcanzar la unidad nacional, así como el de crear en la colectividad una consciencia de “lo nacional” que permitiera a

---

<sup>138</sup> Y quien merece una mención muy particular en dicho esfuerzo es Germán List Arzubide pues fue el quien encabezó la revista *Horizonte* como director. Al mismo tiempo, como proyecto cultural parece haber sido más radical que la propia visión de Jara.

<sup>139</sup> Como otro ejemplo podemos mencionar *El Tabasco Garridista*, estudiado por Carlos Martínez Assad como otro “Laboratorio de la Revolución” (1979) Ediciones siglo XXI.

todos los mexicanos identificarse por encima no sólo de los orígenes de clase, sino sobre los regionalismos geográficos, económicos, políticos y culturales (Martínez Assad, 1979:12)

Hasta cierto punto el general Jara pensó que si Veracruz era el principal productor de petróleo a nivel nacional por qué no controlar todo ello desde este punto.

Si bien podemos entrever buenas intenciones de Heriberto Jara, la situación social y política no estaba dada favorablemente para que sus ideas llegaran a buen término. Tal planteamiento tampoco fue unidireccional y quizá de tan ecléctico presentó serias incongruencias. Por una parte, existió una idea de ciudad jardín que está lejos de una urbe mecanizada, más bien es una ciudad orgánica cuya arquitectura pretendía mimetizarse al entorno y destacar los materiales de forma aparente, lo que si se pudo apreciar es la inclusión del automóvil y cómo las calles, las entradas y salidas se pensaban en función de éste por lo que es claro que se contemplaba que la adquisición de autos iría en aumento, y en ello hay una dimensión comercial. La misma que ubicamos en la proyectación del hotel y cómo en él también hay una mirada hacia fuera, los visitantes que darían prestigio a la ciudad de Xalapa por su valor cultural. Cabe mencionar que para echar andar los proyectos de la universidad y la carretera Veracruz-Perote se firmaron contratos con empresas extranjeras, una alemana primero, más tarde se firmaría otro contrato con la empresa Dewey and Rawson of Pasadena, y un tercero con el Primer Banco Nacional con un costo aproximado de 10 millones de pesos (Rashkin: 2009:173). El proyecto se insertó dentro de una lógica claramente capitalista. Por otro lado, no podemos dejar de advertir que el uso del cemento sería un negocio muy rentable en los próximos años:

Durante el Callismo se inició la participación de algunos miembros del sector gubernamental en la contratación de obras por ejecutarse para el gobierno mismo: un medio para usufructuar los dineros nacionales en beneficio propio, sistema que como “secreto a voces” tuvo su auge durante la década de los cincuenta. Las grandes fortunas que amasó un selecto grupo de incondicionales del Ejecutivo se lograron por medio de la explotación agrícola, sobre todo en los territorios beneficiados por los planes de irrigación, y por la organización de empresas constructoras que monopolizaron la contratación de obra pública.

El mismo general Calles fue socio de la Compañía Constructora Anáhuac, la más importante contratista en la construcción de la red caminera nacional, creada por el general Juan Andrew Almazán por decisión específica de Calles. De esta manera, los generales que acaudillaban las reivindicaciones revolucionarias participaron indirectamente de los beneficios de la derrama económica de que el gobierno disponía para su tarea renovadora. [...]

Si bien no se iniciaban todavía programas de construcción de vivienda colectiva, sí se permitió a los particulares la ejecución de una nueva modalidad comercial: la urbanización y creación de fraccionamientos habitacionales, negocio en donde se concentraron los capitales que no encontraban las suficientes garantías en otros sectores de la economía. La especulación con la tierra urbana nació,

entonces, como un floreciente negocio del que por supuesto también participaron los miembros de la cima del poder político nacional. Con estos antecedentes, resulta lógico considerar que quienes se vieron inmediatamente favorecidos fueron los fabricantes de cemento; aquellos que, como La Tolteca, habían tenido los recursos económicos suficientes para sortear las épocas de depresión y esperar con paciencia la bonanza de los veinte. Dentro de la cartera de estímulos que el callismo ofreció a la iniciativa privada, y en especial al capital foráneo, fueron de vital importancia además de las garantías de “paz urbana”, conseguida con la mano dura del Estado, las que proponía la Secretaría de Industria y Comercio y Trabajo, dirigida hasta julio de 1928 por el líder cromista Luis N. Morones, quien eficientemente controló al sector obrero para conseguir la tranquilidad social necesaria y con ello reforzar la imagen de estabilidad requerida por el régimen. El proteccionismo al capital inversionista no podía tener mayor margen de bondad: eximir de impuestos a la importancia de maquinaria para las nuevas industrias y dispensa de tres años para aquellas que se fundaran con poco capital; bajas tarifas para los servicios de transportación y exportación, y el comercio en general, además del férreo control de la clase trabajadora que mediante el “paquete obrero” se comprometió, por medio de sus líderes, a no estallar huelgas o paros, a no demandar incremento salarial, etc., recursos que aunados a la reactivación de la industria de la construcción fueron aprovechados inmediatamente por las cementeras para consolidar su emporio económico (X. Anda, 2008: 82- 83).

¿Cómo se articularía pues la idea de una ciudad que beneficie a trabajadores, por lo demás ya bastante afectados con las reconfiguraciones de la industria y del poder de los sindicatos, con una ciudad atractiva internacionalmente? No olvidemos que dentro de las pretensiones del Gral. Jara estaba poner a Xalapa a lado de las grandes urbes internacionales. Aquí es donde el proyecto estuvo desfasado no sólo dentro de una lógica nacional sino de una local lo cual acumuló los motivos para la caída de Jara.

### **3.5.- Caída del gobierno de Jara y la dispersión estridentista**

Una mirada general basada en las coyunturas se contentaría apuntando que el proyecto de Jara apoyado en los estridentistas fue destituido por medio de un cuartelazo en 1927 por poseer elementos de un proyecto más radical que el del centro.<sup>140</sup>

No obstante, una historia más comprensiva nos dice que los procesos históricos son de naturaleza compleja y que a menudo los eventos son resultado de causas múltiples y se establecen de modo contradictorio. El gobierno de Jara atravesó por problemas políticos de diversa índole tanto internos como externos. Su idealismo para tratar diversas cuestiones no fue sostenible lo que derivó en un golpe de estado, y por lo tanto, la consecución de sus objetivos quedarían impedidos. Era la fase cuando se comenzaba a fortalecer el régimen presidencialista y no hubo oportunidad para la autonomía de los estados. Por una parte,

---

<sup>140</sup> Cuestión que podemos poner entrecomillas pues las propuestas de Jara son más reformistas que radicales. No desafió el orden capitalista, más bien competía en ciertos rubros con el poder central.



apoyó con mucha determinación a organizaciones obreras petroleras que luchaban por mejorar sus condiciones de trabajo contra las empresas petroleras, entonces extranjeras y exigió a éstas regalías que debían pagar al gobierno del estado pero que muchas veces no llegaron. Por otra parte, su gubernatura se confrontó con la CROM en la región de Orizaba y con el magisterio, tensiones que influyeron para dejar su cargo (Aguilar, 2011: 376).

Fue un momento de conformación de algunas organizaciones sociales como la Unión de Mujeres Proletarias de Xalapa, el Sindicato de Desmanchadoras de Café, el Sindicato de Profesores del Estado. Los maestros se adhirieron a otros sindicatos como a la CROM lo que logró amasar una gran fuerza. En tanto la organización del magisterio iba en crecimiento, sus redes se extendían hacia otros ámbitos laborales. Algunas de esas organizaciones, ya en el periodo de Heriberto Jara Corona entraron en controversia con dicho gobernador, tal era el caso de la CROM y su líder Luis N. Morones, quien de acuerdo a los problemas petroleros habían entrado en enfrentamiento. Ante esta problemática, el régimen jarista se tornaba inestable, pues la situación en que se encontraba este gobierno de constantes tropiezos fueron deteriorando su imagen, control y capacidad de gobernar. A los problemas políticos deben sumarse los económicos pues comenzaban los primeros indicios de lo que se haría llamar más tarde la crisis de 1929. La entidad veracruzana es productora de petróleo, azúcar, café, textiles fue uno de los estados que no estuvo al margen de las influencias del mercado internacional. El cierre de las fábricas influyó para el desequilibrio de la captación de ingresos del erario estatal. Esas restricciones económicas influyeron en el pago de los empleados públicos, esfera en la que se dio inicio con la disminución de las plazas, las bajas de los sueldos y de las compensaciones. Posiblemente ésa sería la razón principal del movimiento de los profesores, quienes optaron por lanzarse a la huelga en 1927 (Corzo, 2007: 215).

La situación fue adversa para que el gobierno de Heriberto Jara realizara todas aquellas tentativas anheladas. Y en realidad, a este régimen le correspondió resolver algunas convulsiones sociales, las que pueden explicarse debido a las condiciones inestables de las diferentes sindicalizaciones. Llama la atención cómo Corzo (1990) ubica como parte del problema la implementación de una nueva política cultural pues frente a los intereses políticos creados en la localidad la renovación intelectual y artística pareció

incongruente, así como frente al proyecto educativo que proponía el gobernador. Esto causó incomprensiones entre los grupos intelectuales de Xalapa, tanto para aquellos que formaban parte del Círculo de Artistas Jalapeños dirigido por comunistas, como entre los responsables de la educación superior, básicamente adscritos al Colegio Preparatorio, donde consideraron una agresión que los dirigiera un estridentista en un medio donde aún campeaba el estilo de Salvador Díaz Mirón.<sup>141</sup> El estridentismo se propuso barrer con las formas tradicionales de concebir el arte y la cultura y en ese sentido, formó parte del proyecto de renovación intelectual y reconstrucción material que fue el propósito declarado del régimen del general Heriberto Jara.

El estilo personal de gobernar del general Jara mostró ambigüedades con respecto al trato que les dio a las organizaciones laborales y campesinas, inconsecuencias e indecisiones cuando se debió tomar partido por el reeleccionismo. El nepotismo, la corrupción y la violencia que de manera sistemática se denunciaban, hicieron evidentes la debilidad del régimen que contradecía el estilo de “gobiernos fuertes”, con alianzas y apoyos regionales. Él mismo admitió, a raíz del cuartelazo, que fue un ‘inadaptado’ a las circunstancias del momento (Corzo, 1990). Los aspectos negativos que se conocieron para desacreditar su obra administrativa y programa material eran lo impracticable que resultaban ante la baja del erario público y la distribución desigual del presupuesto, priorizar los gastos en obras públicas en lugar de pagar a los empleados del aparato administrativo, aumentar los impuestos, retener los sueldos, descontándoles a su monto una parte con fines de ayudas solidarias a otros sectores o entidades con problemas económicos por desastres naturales y ante la falta de liquidez, cubrir los mismos con vales que no tuvieron aceptación en el mercado. La razón general que se ha dado para ese desatino fue el incumplimiento del gobierno federal con sus deberes financieros para con el estado y la retención del pago de impuestos por parte de las compañías petroleras que no reconocieron

---

<sup>141</sup> Para ilustrar este punto conviene citar una anécdota: tuvo lugar una querrela en 1926 debido a las declaraciones de List Arzubide en torno a un homenaje a Díaz Mirón que se pensaba realizar en Xalapa. Éste mencionó que “bajo el pretexto de rendir homenaje a Díaz Mirón los reaccionarios detrás del Excelsior están llamando la atención a intelectuales del pasado. Díaz Mirón, el hombre que mató [...] aún suponiendo que el tuviera talento sería en este caso algo negativo [...] La respuesta a esto fue recibir el adjetivo de fanático y ganarse la enemistad de otros intelectuales en Xalapa (Rashkin, 2009: 181). También puede verse Maples Arce que narró sus anécdotas en Xalapa (2010).

jurisdicción alguna al gobierno estatal para tales efectos, más aun, alegaban el adeudo de éste para con ellas. Por eso parecía contradictorio que el gobierno tuviese un proyecto modernizador y se propusiera grandes obras, primordialmente la educación rural, la comunicación con la apertura de 35 carreteras, dentro de los tramos de Perote a Veracruz vía Xalapa, hospitales a nivel de especialidades, como el de tuberculosis, urbanización de las ciudades y construcción de nuevos conjuntos arquitectónicos para la cultura, el deporte y el esparcimiento, difusión radiofónica e incremento de publicaciones editadas por la impresora del gobierno.

¿Qué tan viable era en aquel momento un proyecto modernizador para Xalapa? La insolvencia del gobierno federal entre 1926 y 1927 fue declarada. Los conflictos faccionales y jurídicos con las compañías petroleras, la baja de la plata -segundo producto de exportación-, la suspensión de pagos de la deuda externa y la canalización de recursos a la pacificación de los yaquis y al combate de los cristeros, hicieron que no se cumpliera con las contribuciones del centro para con los gobiernos del interior y de éstos para con los municipios. Tal fue la dinámica externa que explicaba la pobreza de los ayuntamientos en la entidad. La estructura económica y social del municipio de Xalapa fue inquietada por la crisis de manera distinta, por lo que se refiere a sus sectores primario, secundario y terciario. El reparto agrario no había afectado grandemente al cultivo del café, bien cotizado durante los años del régimen jarista. Sus pequeñas industrias textiles sólo llegaron a disminuir las jornadas de trabajo, pero aún no se vaticinaba el cierre definitivo de algunas de ellas. Siendo Xalapa una ciudad tradicionalmente comercial y, además, la capital de la Entidad, fueron en ese sector más notorias las contracciones del mercado y los conflictos laborales. Los empleados del aparato de Estado fueron quienes padecieron penurias. Toda vez que sus salarios, por un exceso de confianza del ejecutivo estatal, esperaba poder cubrirlos cuando llegasen las aportaciones federales y las compañías se sometieran al ordenamiento jurídico en disputa, se canalizaron en gran medida a la construcción de obras sociales, que se pensaban prioritarias. Como las contribuciones no llegaban con la regularidad requerida y sus montos fueron disminuyendo, y la federalización de la rama petrolera cada vez más le quitaba prerrogativas al gobierno veracruzano y a sus municipios, en cuanto a las recaudaciones directas e intervención en las relaciones laborales. los

municipios, y particularmente, el xalapeño, buscaron aumentar la recaudación dentro del sector comercial.

Xalapa, por ser la capital del Estado, es donde se han ejercido poderes paralelos, no del todo explícitos en la práctica política. Incluso, se han llevado a cabo proyectos urbanos contrapuestos a las necesidades inmediatas de la ciudad y su entorno. La visión jarista fue de modernizarla, Para ello se diseñó un proyecto. Los de las obras que informó el gobernador el 5 de mayo de 1926, daban prueba de la magnitud del mismo y reveló las miras que tenía; lo que no se contempló, por el contrario, fueron los problemas con los que se enfrentaba el ayuntamiento y que difícilmente pudo resolver (Corzo, 1990: 129).

Con respecto a la alianza entre estridentistas y el gobierno de Jara, Schnedier comenta que fue el momento en que el estridentismo se adhirió como ideología a la revolución mexicana con un enfoque de interés social (Schneider entrevista a Mora, 1999: 325p).

La disolución del grupo estridentista, en 1927, dejó plaza a un mundo que transitaba hacia crisis financieras (comenzando con la del 29), laborales, sociales y políticas. El fin del capitalismo liberal en su estadio imperialista y, el ascenso de dictaduras fascistas, el triunfo político del socialismo estalinista y el deterioro de regímenes oligárquicos en Latinoamérica. En México, con el callismo se llevó a cabo la institucionalización de un proceso revolucionario que durante los primeros años de ejercicio en el poder definió el funcionamiento del aparato de estado pero no había articulado los mecanismos de dominación y simulación: es decir, la intervención del Estado en sus diferentes niveles de gobierno ante los conflictos locales, regionales y nacionales, tanto en los sectores o ramas productivas como entre grupos y corporaciones sociales.

Los artistas que integraron el estridentismo tomarían caminos separados, la mayoría seguiría militando y creando, buscando terrenos propicios para ello. Algunas amistades soportarían el paso del tiempo y los cambios en la vida, mientras que otras no. Las remembranzas que harían sobre el movimiento y sobre sus años juveniles serían disimiles, determinadas no sólo por su “integración al sistema”<sup>142</sup> sino también determinada por la

---

<sup>142</sup> Expresión un tanto ambigua. Es claro que en el desarrollo de sus vidas profesionales unos ocuparían lugares de mayor prestigio social (en distintos momentos) o con mayor beneficio económico, como el caso particular de Maples Arce y Kyn Taniya. En todo caso es necesario hacer el matiz en cuanto a que unos se preocuparon más por ser factores de cambio social (List Arzubide, Leopoldo Méndez, Revueltas), y otros tenderían a reproducir las formas instituidas. La política y el medio social contribuyó a delinear la perspectiva de vida de estos artistas no sólo a su obra y que más bien la historia se encargaría de situarlos en una posición

diferencia en sus personalidades,<sup>143</sup> cabe elaborar entonces, por último, un ejercicio de la memoria.

### 3.6.- Estridentópolis en la memoria, un ensayo crítico

“En el Estridentismo no somos ya; esa es la historia. Partimos de allá y vamos hacia otros días que apenas avizoran los que corren detrás de nosotros. Nuestros nombres están ya en un pasado que hacemos viejo de tanto devenir que empeoramos. Y estando en el ayer, somos más de un mañana eterno al que no queremos llegar para no tener fin. De esta manera nos imponemos siempre en el presente, en el límite justo en que se desborda lo que todavía no existe, lo que ha sido ya y se presiente, lo que se espera. Así seguiremos siendo nosotros como antes, los únicos que existimos más allá de las sombras pegajosas”.

Las memorias (editadas e inéditas) de Manuel Maples Arce”.

En *Estridentismo. Memoria y valoración*, 112 p.

El crítico e investigador Luis Mario Schneider<sup>144</sup> fue el primer compilador de obras estridentistas, quien en gran parte historizó y analizó bajo una lente académica al movimiento en los años 70's, gracias a él en gran medida, se volvió a colocar la atención sobre este movimiento a la vez que se dieron a conocer textos que estaban dispersos y desconocidos por parte de la academia y la crítica literaria. Autores que comenzaron a interesarse en la vanguardia se preguntaron por qué no había estado presente como un valor reconocido en el campo literario y de algún u otro modo asumieron su papel de

---

privilegiada como artistas, profesores y promotores culturales pues desde sus posibilidades intentaron trabajar constructivamente para la sociedad de su momento.

<sup>143</sup> Unos más tímidos, otros más reservados. Unos con mayor inclinación hacia el reconocimiento, otros procurándose más bien una vida apartada y en algunos casos hasta ascética, como el caso de Leopoldo Méndez. Por otra parte, Bolaño le preguntó a Vela sobre su opinión en cuanto a que su obra no se había difundido mucho en relación a la de los contemporáneos a lo que el respondió: “Se debe a que yo he sido enemigo de la publicidad. En diversas ocasiones me han pedido trabajos míos, la última de Argentina; y me enviaron una circular para que yo mandara informes sobre mi personalidad y mi obra. Y yo respondí, mientras no encuentre alguien que haya conservado alguno de mis cuentos, mientras no se divulguen y alguien tenga interés y se informe a través de antologías o índices literarios y me incluya en una antología sin pedirme que escriba sobre mi mismo prefiero no aparecer en ninguna antología. Porque si yo creo en la gloria es en la gloria aquí en la Tierra y gloria es que me lean y que me entiendan y que me sigan dentro de mi obra, de manera que si no han conservado un cuento mío pues no me interesa que me publiquen nada ni que lo traduzcan” (Vela, 1976: 88).

<sup>144</sup> Nacido en Argentina en 1931 y radicado en México, es considerado uno de los críticos más importantes de la literatura mexicana del siglo XX. Su labor de investigación de compilación de obras estridentistas le llevó varios años de trabajo.

investigadores a la vez que difusores y promotores del movimiento. Se pensó, quizá: si fueron subalternos o marginales desde sus comienzos, es necesario hacerles una especie de justicia desde la academia. Una pregunta e intención que de entrada conlleva ciertos límites y paradojas pues, como sabemos, la vanguardia como tal no es escuela, ni doctrina y no pretendió de ningún modo dejar sucesores o súbditos. Sin embargo, es gracias a la labor de investigadores reivindicativos de la vanguardia que esta es más y mejor conocida. Al mismo tiempo, debemos reconocer como intención loable ampliar la perspectiva del arte nacional que por mucho tiempo estuvo orientada casi exclusivamente al muralismo (Fauchereau, 2004:20).

Sirve, como sea, apuntar que la teoría del “olvido” y marginación contrasta con que Manuel Maples Arce no pasó desapercibido desde el inicio de su carrera como poeta vanguardista. El reconocimiento internacional y también nacional le vino desde su libro *Andamios interiores* (1922) y del que Jorge Luis Borges publicaría una reseña que ampliaría su público en otras partes. Después Cuesta lo incluyó en su *Antología de la poesía mexicana moderna* que publicó en 1928 (si bien bajo una lente crítica), y que Maples Arce responderá con una propia que publicó en 1940. César Núñez, por ejemplo, sugiere que el silenciamiento de los estridentistas fue obra de ellos mismos quienes tomarían caminos distintos. Todos ellos continuaron con su labor artística y cultural de manera individual o colectiva. List Arzubide tardó más de 30 años en publicar un poemario desde sus “años estridentistas”; o como el mismo Maples Arce, cuyos poemas post-estridentistas carecían ya de la energía eléctrica y el vértigo urbano que desprendían sus manifiestos y primeros poemarios.<sup>145</sup>

Así, cada vez más los trabajos sobre estridentismo se amplían, se relacionan con otros bagajes y también desmitifican algunas cuestiones. Su calidad de “periféricos” en el campo literario se amplía cuando se tamiza la experiencia estridentista como integrantes de la vanguardia internacional, como actores políticos puesto que la vanguardia no fue un fenómeno puramente artístico, o literario, como práctica cultural, su inmersión en la

---

<sup>145</sup> Véase: César Núñez, “La Antología de la poesía mexicana moderna de Manuel Maples Arce y la poesía mexicana de los años veinte”, en: [http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18\\_1/apache\\_media/E6MUPRC3G7DSB9F4VMAX92APL5M2EE.pdf](http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/E6MUPRC3G7DSB9F4VMAX92APL5M2EE.pdf)

política definió su rumbo y su contenido. Las iniciativas artísticas no se excluyen necesariamente de las políticas,<sup>146</sup> sobre todo en el caso las vanguardias estas se relacionaron; por ello es necesario mirar al arte como un discurso o práctica cultural que refleja, testimonia o representa el clima cultural de una época y que es capaz de sustentar tanto disposiciones oficiales como disidentes.

Es preciso también tomar en cuenta el ingrediente juvenil que Schneider advierte, con el que se conformaron las vanguardias de inicios del siglo XX pues es muy determinante con lo que pasará con ellas. Se conformaron en un estilo de vida estudiantil, cuando llega la hora de hacer vida profesional, se dispersaron. Más o menos sobre esta perspectiva hay que ver al movimiento estridentista. Esto ha pasado con todos los movimientos de vanguardia (Entrevista a Luis Mario Schneider. Mora, 1999:325).

Así, Manuel Maples Arce se convirtió en diplomático, viajó por distintos países y regresó a México a una edad avanzada. List Arzubide realizó una remembranza de este personaje en una entrevista realizada por Francisco Javier Mora:

Maples tenía el deseo de ser diplomático, ese era el sueño de su vida. Entonces, él sabía bien que la donación de las secretarías de relaciones era un campo cerrado de familias que se transmiten de padres a hijos. El tuvo, por esa razón, muchas dificultades. Pero subió al poder un presidente de la República que había sido compañero suyo en la Escuela de Leyes<sup>147</sup> y éste introdujo a Maples dentro de la diplomacia. Se fue como primer secretario a Bruselas donde se casó. Cuando me fui a Europa y lo fui a buscar a la embajada me dijo: “Mira Germán, del estridentismo ni una palabra. Yo soy ahora diplomático y tengo que defender mi puesto. El movimiento ha sido motivo de muchos escándalos y eso puede repercutir en mi posición”.

Más tarde se fue a Italia donde escribió un libro que tiene por nombre *Antología de la poesía moderna mexicana* en que, ni en el prólogo ni en el resto, habla una sola palabra del estridentismo. Para llenar ese libro puso un montón de gente de la cual ya nadie se acuerda y se burló de Los Contemporáneos,

---

<sup>146</sup> El halo que han mantenido los discursos artísticos como si formaran parte de un universo aislado que no convive con lo social y político está superado, pues el arte no es neutral y así lo confirman numerosas experiencias. Podemos citar algunas experiencias de iniciativas artísticas que no excluyen forzosamente a las políticas sino que más bien van de la mano. Un ejemplo destacado es, sin duda, el Vaticano. Sabemos que detrás de los murales de la Capilla Sixtina se encuentra el poder eclesiástico, el Papa Julio II y todo el aparato político y económico que ello implicaba. Pero el arte, digamos la inversión en él, permitió crear una idea o imagen de esplendor (desarrollo, progreso, civilización, refinamiento, cultura, etc.) identificado con las mismas clases o aparatos dominantes. El arte nunca ha sido, así, neutral, ha convivido y ha mantenido posiciones frente a otros campos de poder. Lo mismo podríamos decir de la pintura francesa de finales del siglo XIX (impresionismo), convertida en un producto cultural (e ideológico) de la identidad francesa por el mismo Estado.

<sup>147</sup> Aquí se refiere a Emilio Portes Gil, quien para ese entonces era más bien canciller.

sin pensar que uno de ellos iba a ser su jefe en el Ministerio de Relaciones Exteriores. Ello le valió estar varios años en Panamá que era el país más desacreditado de América en aquel momento.

Ya viejo, cuando regresó a México, se encontró con que se le recordaba con cariño y la juventud seguía en cierta forma los ideales del movimiento. Entonces él, de algún modo, regresó ya haciendo declaraciones de adopción (List Arzubide en entrevista a Mora, 1999: 313).

Por su parte, List Arzubide<sup>148</sup> llegó a vivir 100 años con mucha jovialidad e historia que contar. Se preocupó por cultivar una vida de congruencia entre sus ideales políticos y sus obras. Concedió diversas entrevistas sobre el movimiento estridentista y podemos decir que una vez concluido el movimiento fue su principal promotor. Fue, en parte, esta figura la que contribuyó a reforzar la imagen periférica y marginal del estridentismo. Del mismo modo, se encargó de mantener viva la memoria de enemistad con Los Contemporáneos, los vanguardistas apolíticos rivales. List Arzubide, colaboró con el gobierno de Lázaro Cárdenas, sintió una afinidad por la educación socialista que promovía éste e impulsó junto con Cueto el teatro guiñol en México.

Arqueles Vela continuó con sus labores periodísticas, de escritor y crítico literario. Años más tarde se dedicó a la enseñanza y fue el fundador y un fuerte promotor de las escuelas nocturnas para trabajadores. Formó los primeros grupos de teatro escolar junto con Germán y Lola Cueto.

Fermín Revueltas<sup>149</sup> se integró más tarde al grupo 30-30<sup>150</sup> (1928) al igual que Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal y Gabriel Fernández Ledesma. Fue un destacado ilustrador de panfletos, periódicos y revistas, precursor del diseño editorial moderno en México. Sus grabados manifestaron un dibujo expresivo de enorme fuerza conceptual. En su corta vida (murió a los 35 años), participó en los proyectos más importantes de su época. Gracias a su

---

<sup>148</sup> El libro de Francisco Xavier Mora “El ruido de las nueces”. Obra poética de German List Arzubide es un homenaje a este autor incluye buena parte de su obra y entrevistas con el mismo. Del mismo modo, véase la entrevista que realiza Armando Ortiz Bullé Goyri disponible en línea: <http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/26/222314.pdf>, última consulta febrero 2014.

<sup>149</sup> Véase Karla Zurián (2004) *Fermín Revueltas. Constructor de Espacios*

<sup>150</sup> El movimiento ¡30-30! así como otros movimientos contemporáneos asumió una posición estética con el apoyo de un manifiesto y asimismo tuvo una marcada actitud beligerante y contestataria frente a las instituciones, lo cual hizo que estas manifestaciones tuvieran verdaderos tintes políticos al grado de que la nomenclatura del movimiento fuera el homónimo a una carabina empleada durante el conflicto bélico de la revolución.



trabajo espontáneo y vigoroso dejó un legado de obra gráfica, pintura de caballete, vitrales y murales que expresan la confianza en el futuro y en la fuerza social, así como la dualidad entre el México del campo y el de la naciente industrialización y transformación tecnológica.

Leopoldo Méndez,<sup>151</sup> se involucró en otros movimientos artístico-políticos como el Taller de la Gráfica Popular que coincidió con el sexenio de Lázaro Cárdenas y sus programas de educación socialista. Cuando después de una crisis se disolvió la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), en 1938, Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal, impulsados por David Alfaro Siqueiros y Javier Guerrero -que pertenecían a la sección de Artes Plásticas de la LEAR- decidieron fundarlo para convertirse en los intérpretes de un pueblo en lucha y manifestarse en contra del arte elitista. Pintaron, dibujaron y escribieron en un lenguaje sencillo y comprensible para los mexicanos más pobres (Poniatowska, 2002).

En el texto, *Una corriente de literatura proletaria* de Edith Negrín<sup>152</sup> se habla del puñado de escritores que conformaron revistas a finales de los años treinta. Entre tales nombres figuran: el grupo *Noviembre* que tuvo una publicación con el mismo nombre en la cual salieron cinco números, y donde se afiliaron algunos estridentistas como Germán List Arzubide y Enrique Barreiro Tablada.

Germán Cueto<sup>153</sup> permaneció en Europa de 1927 a 1932. Estuvo cinco años en París donde convivió con el ambiente artístico, cercano a personalidades, obras, exposiciones y museos. En la actualidad su trabajo de escultor, que se ubica en una vasta área de gran versatilidad, es bien reconocido. Le apasionó la máscara que podía relacionar con el arte escénico que también fue su gran interés. Hizo máscaras para las representaciones teatrales de *Lázaro rió* y *La guerra con Ventiprón*, así como para los ballets *La coronela* y *El zanate*.

---

<sup>151</sup> Véanse los diversos trabajos y entrevistas realizados por Elena Poniatowska en torno a este personaje en la Jornada. También puede consultarse el libro: *Sesenta Años de Leopoldo Méndez* (1963)

<sup>152</sup> Véase el texto en versión electrónica: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_7\\_022.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_7_022.pdf), última consulta enero 2014.

<sup>153</sup> Véase *Germán Cueto* 2004, edición a cargo de Serge Fauchereau.

Además de fundar el primer Teatro Guiñol (Fernández Ledesma, 1977: 157).

Ahora bien, las corrientes y movimientos culturales de los años 1920s en México no le son familiares al público medio, con excepción quizá del muralismo.<sup>154</sup> Su conocimiento está circunscrito a grupos reducidos de especialistas y estudiosos o a los más reducidos de los aficionados artistas o estudiantes. Aún menos conocidas son sus relaciones con la ciudad, con los gobiernos y sus procesos históricos, la diversidad de sus producciones. No obstante, existe cierta intuición nutrida con base a datos dispersos, algunas más recientes de fuentes secundarias como lo es la obra misma de Bolaño<sup>155</sup> y otras que refieren al *Movimiento estridentista* de List Arzubide, *El Café de Nadie* o a la *Srita. Etcétera* de Arqueles Vela en que, sobre todo la juventud, recuerda con cariño los ideales del movimiento estridentista. También se llevan a cabo experimentos para implicar a sectores más amplios en actividades artísticas, y cuestiones más institucionales de “rescate cultural”. Algunas de las utilizaciones o remembranzas que se hacen hoy del estridentismo tienen algo de *ranciolatría ideológica de algunos valores funcionales* que aquellos tanto y ferozmente combatieron, esto quizá sea inevitable por pertenecer ya a la historia, y al tan mistificado campo del arte.

Pese a la afirmación que realizó List Arzubide en *El movimiento estridentista* de que Estridentópolis, fue, es y será—atemporal, inconexa, absurda- y fundamentalmente de índole

---

<sup>154</sup> El muralismo es un caso aparte no sólo porque fue el movimiento más apoyado por el estado y porque su obra pervive en distintos muros sino por ser el más reconocido internacionalmente. A esto se le suma la vida polémica de los artistas como la de Rivera o Siqueiros la que ha trascendido y se ha popularizado gracias al cine. Además Frida Kahlo, quien fuera pareja de Diego Rivera y artistas de ese momento, es todo un icono en la cultura masiva.

<sup>155</sup> Véase un interesante texto que escribe Juan Villoro respecto a los 10 años de publicación de *Los detectives salvajes* y donde afirma: “*Los detectives salvajes* se ha convertido en un manual de comportamiento de los jóvenes lectores, algo que en la literatura latinoamericana no ocurría desde *Rayuela*, de Julio Cortázar y destaca una de las razones: “el éxito popular es que su novela más conocida es una obra colectiva, narrada por voces que entran y salen del libro como la multitud que entra y sale de un estadio. No es la historia de un artista aislado. Es la saga de una tribu. Leer el libro significa pertenecer a una cofradía, la de quienes desean entender el mundo de otro modo para poder cambiarlo. *Los detectives salvajes* tiene una condición de fogata en el desierto que reúne a los vagabundos de muchos lugares. No hay modo de leer sin sentir que tú también tienes una historia que contar”. Artículo en el siguiente link: [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/convertirse-leyenda-Bolano-Villoro\\_0\\_1001299865.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/convertirse-leyenda-Bolano-Villoro_0_1001299865.html), última consulta, febrero 2014.

poética, existen indicios en la memoria de ciertos habitantes de Xalapa, que reinterpretan ese *pasado estridentista* y lo reclaman como propio.

Es pertinente entonces reflexionar críticamente sobre cómo son recuperados eventos del pasado a modo de símbolo por determinados actores para promover y reforzar un imaginario sobre la ciudad de Xalapa que hasta cierto punto da fe de la continuidad de disputar su particularidad regional y su fama de ciudad cultural en clara competencia con México DF, el lugar donde habitó efectivamente la vanguardia gracias al apoyo del General Jara y donde existen actores *emergentes* que recuperan la experiencia estridentista para dar sentido a sus prácticas culturales en la ciudad, así como para constituir nuevos espacios o centros recreativos y de difusión de la cultura. Cabe mencionar que en el discurso oficial de Xalapa –ahora compartido y distribuido eficazmente por distintos actores- se promueve con insistencia la imagen de una ciudad rica culturalmente.

Los años en que los estridentistas radicaron en esta ciudad, constituyen ante todo un legado cultural de la historia moderna de Xalapa conformada por diversas *huellas*, que nos remiten a lo que alguna vez estuviera relacionado con sus acciones y pronunciamientos.

### 3.. Huellas Físicas

En primer lugar se encuentra el estadio, la obra material más vistosa y principalmente atribuida a Heriberto Jara, por la que hasta cierto punto esperaba trascender<sup>156</sup>. El estadio ha sufrido remodelaciones y mejoras, sobre todo en cuanto a la pista y el deportivo detrás, sin embargo, la estructura principal de concreto armado que constituyen las gradas y los techos volados continúa intacta. En la parte exterior colocaron un busto del general Jara elaborado de concreto.

---

<sup>156</sup> Sobre el ingeniero Modesto Rolland hay una pequeña placa con su nombre donde se le atribuye el diseño de la obra. Y de los estridentistas y su fuerte apoyo a esta obra sólo tienen noción algunos estudiosos del periodo y del estridentismo.



Ilustración XI.- Imagen actual del Estadio Xalapeño



Ilustración XVII.- Busto de Heriberto Jara colocado en la parte superior externa del estadio.

La Universidad Veracruzana (terminada de construirse en 1944<sup>157</sup>), recoge las que fueran aspiraciones del grupo estridentista: hacerse cargo de las escuelas oficiales artísticas, profesionales, especiales y de estudios superiores existentes en ese entonces dentro de la entidad y que constituyen los antecedentes de la educación superior en el estado.

Una de las galerías de arte<sup>158</sup> con las que cuenta la ciudad lleva el nombre de Ramón Alva de la Canal, quien regresaría a esta ciudad, gracias a que fundó una escuela de arte en 1950 (Rashkin, 2009:184).



Ilustración XVIII.- Interior de la Galería Ramón Alva de la Canal. Ubicada en la calle de Zamora, zona centro Xalapa.

En 1981, se llevó a cabo un simposio en Xalapa organizado por la académica Esther Hernández Palacios, y donde se reunieron los alguna vez estridentistas Alva de la Canal, List Arzubide y académicos como Luis Leal, Nelson Osorio, Luis Mario Schneider, Stefan

---

<sup>157</sup> En el sitio oficial de la UV se menciona que actualmente es una de las universidades con mayor impacto en el Sureste de México. Véase la semblanza histórica completa: <http://www.uv.mx/universidad/info/semblanza.html>, última consulta febrero 2014

<sup>158</sup> La principal galería en Xalapa es la Pinacoteca Diego Rivera, le suceden en importancia la de Arte Contemporáneo del IVEC, Ramón Alva de la Canal y la galería de la Facultad de Artes Plásticas de la UV. Además de estos espacios existen otros espacios autogestivos donde se exhibe arte como Zona Centro o La Chiva

Baciu y Keneth Monahan, todos destacados estudiosos del estridentismo, y del cual se publicó el libro *Estridentismo, memoria y valoración* (1983). Dicho evento tuvo cobertura por la prensa local importante y a partir de él la Universidad Veracruzana y el IVEC (Instituto Veracruzano de la Cultura) emprendieron el proyecto de elaborar una revista llamada *Horizonte* y de la cual se publicaron varios ejemplares usando un logotipo similar al de la publicación estridentista. Donde fuera la casa del general Heriberto Jara Corona hoy se encuentran las instalaciones de Radio-UV. Y en una pequeña plaza del centro erigieron un busto a Maples Arce (lo que no deja de ser irónico pues fue la estética escultórica, una modalidad que combatieron), el que fue robado por ser de bronce<sup>159</sup> y del que ahora sólo permanece el púlpito sobre el que estaba montado.

#### Iniciativas de animación cultural

En 2012 se inauguró en Xalapa “La Casa de Nadie”, un esfuerzo colectivo emprendido por jóvenes que se agruparon en torno a un espacio ubicado en el callejón Jesús Te Ampare que colinda con la calle principal del centro de Xalapa: Xalapeños Ilustres. La casa es un espacio amplio de dos pisos que cuenta con jardín y un espacio exterior, diversos cuartos que han sido remodelados o rehabilitados como taller de laudería, salones para clases, un estudio de grabación y en la parte exterior un café. En junio del 2012, uno de los principales colaboradores me concedió una entrevista,<sup>160</sup> quien definió al espacio de la siguiente forma:

La Casa de Nadie es un espacio de intervención cultural. Estamos tratando de desarrollar el co-working y las empresas que estamos de base son: SONEX, Ozu-Media que es una empresa de publicidad audiovisual y está un espacio-estudio sostenido por Sonex, Ozu media y otros dos socios que le entraron al estudio. Estamos por implementar también una empresa de management y de producción de eventos (Messeguer, 2012).

---

<sup>159</sup> Y el que al parecer no ha sido el único, en una nota del Diario de Xalapa del 13 de noviembre del 2012 se señala: “Como son de bronce, por lo menos 30 de ellos han sido robados debido a que este metal se paga bien en el mercado negro, aproximadamente a 100 pesos el kilo. Por ello es que se han robado la espada de Ignacio de la Llave, frente al Teatro del Estado, o el machete de Yanga, en el Arco Sur, los bustos que había en el Paseo de Los Berros y el de Manuel Maples Arce, frente a la Biblioteca de la Ciudad”. Léase nota completa en la siguiente liga: <http://www.oem.com.mx/diariodexalapa/notas/n2769099.htm>, última consulta diciembre 2013.

<sup>160</sup> Para consultar la entrevista completa ir a anexos.



Ilustración XIX.- “Casa Nadie” en el Callejón Jesús te ampare y Xalapeños Ilustres. Fotografía reproducida de la fan page Casa de Nadie 2014.

Al preguntar sobre el por qué recuperar la experiencia estridentista para nombrar su espacio, el entrevistado explica que los motivos se relacionan con la indagación sobre los orígenes y por qué de Xalapa como ciudad cultural:

Y yo le comentaba que yo me imaginaba que todo esto había surgido en Xalapa a partir del estridentismo, pues en Xalapa la corriente artística, distinta que no existe en otras ciudades surgió a principios de los años veinte pues con Manuel Maples Arce, con Arqueles, con Alva de la Canal, con toda esta gente que se empezó a juntar y empezaron a hacer su tendencia literaria y crearon todo lo que fue el estridentismo. Y nosotros necesitábamos tener un estudio y un lugar donde trabajar, buscamos varios espacios y coincidimos con esta casa, y dijimos cómo le vamos a poner de nombre a esta casa y yo dije, vamos a ponerle La Casa de Nadie, por el Café de Nadie, pero no por seguir continuando el movimiento estridentista sino por hacer lo propio, lo que nos toca a nosotros pero con una base de que hace 100 años se estaba haciendo esto, Estridentópolis, se estaba haciendo una base artística en Xalapa, entonces nosotros no nos vemos como los únicos que estamos haciendo algo, simplemente retomamos valores de ellos. Tenemos pegado el manifiesto estridentista aquí afuera del estudio que no le entendemos mucho, es muy complejo. Estamos en otro contexto, no venimos del campo y llegamos a una ciudad estridente, sino ya crecimos en una ciudad estridente. Ahora más bien estamos tratando de regresar al campo o algo así, es distinto. (Messeguer, 2012)

Los gestores de “La Casa Nadie” se relacionan con una idea de Xalapa asociada a una capital cultural, es decir, una ciudad que desde su perspectiva posee un *movimiento* cultural particular y diferente a otras ciudades tanto del estado como del país. A través de

su espacio rinden homenaje a quienes, según ellos, los preceden, siendo los estridentistas, en sus términos, los iniciadores de este legado, a su vez reemplazado o “continuado” por otros artistas en diferentes momentos.

El año pasado cuando recién abrimos y decidimos hacer “La Casa de Nadie” yo tenía mucho interés en que no nos catalogaran solo como estridentistas o que dijeran estos no saben nada sobre estridentismo o esto qué tiene que ver. Entonces mi idea era abrir la casa y que al interior hubiera una exposición de Luis Reichi, ¿por qué de Luis Reichi? Porque en los setentas hubo otro movimiento. En el estridentismo no hubo una continuidad clara después de que estuvieron en Xalapa, no fue el estridentismo y sus alumnos. Entonces ¿por qué Luis Reichi?, porque en los setenta sí se generó otro grupo, estaba Pepe Maya, Luis Reichi, pintores plásticos que viajaron por todo el mundo. La compañía de teatro de la UV estaba en su mejor momento, ganaban premios en Perú, Colombia, San Francisco, Chicago, era un momento en que Xalapa era vista por internacionalmente como ciudad muy cultural igual que cuando estaba Maples Arce. En los setenta se hablaba de Xalapa a lo mejor ya no como Estridentópolis pero se hablaba de la compañía de teatro, de grupos de gente que estaban haciendo cosas muy interesantes. Y que de alguna manera en los ochenta y noventa volvió a bajar, fue una época complicada para la cultura y para muchas cosas, entonces como que sentíamos que era importante recordar esas cosas. Y por qué Luis Reichi tenía “La Tasca” que se convirtió en el espacio donde todos los artistas llegaban, la gente que tenía que ver con la torre cinética, la gente que tenía que ver con la radio estaba en “La Tasca”, toda esta gente que creó Zafra en el DF, Jorge Sánchez estaba en la Tasca, la gente de teatro, Enrique Pineda, Damián Alcázar estaba en “La Tasca”. Era un espacio en que ibas a convivir con el arte, con el ambiente artístico más que ganar dinero o tomar copas. Y eso inspira a La Casa de Nadie porque puede ser un movimiento que impulse a eso, o donde tengan lugar varios movimientos. Es desarrollar ideas, estar abiertos, aprovechar los recursos, ir creciendo (Messeguer, 2012).

Otro modo de recuperar la experiencia estridentista ha sido la encabezada por un grupo de interesados en socializar la cultura agrupados en torno a la asociación civil llamada “Ecos del Patrimonio”; quienes intensificaron labores también durante el verano del 2012, uno de sus principales impulsores es el Mtro. Vicente Espino Jara, director de la Prepa Juárez, quien me concedió una entrevista. En las siguientes líneas podemos conocer el modo en que define las inquietudes de la agrupación de la cual forma parte:

Nosotros consideramos, un grupo de amigos quienes integramos este grupo desde ya hace algún tiempo, hemos venido con la idea de que la ciudad de Xalapa conocida a nivel nacional por ser un centro cultural por naturaleza, ya sea en lo educativo o por sus expresiones artísticas, plásticas, le hace falta una dinámica más frecuente de cultura pero que esta dinámica más frecuente de cultura tiene que estar más socializada. Partimos de la idea de pensamientos de que tenemos que socializar la cultura, es decir, tenemos que ciudadanizarla. Que los ciudadanos hagan suyos los patrimonios de la ciudad, hagan suyos los monumentos culturales de la ciudad y al hacerlos suyos tiene dos vertientes: 1) son sus principales difusores, son los primeros en exigir la calidad de lo que se les ofrece pero también son los principales custodios del bien. Tal vez yendo a las teorías del patrimonio desde un sentido constructivo: sino conocemos lo que poseemos y lo que tenemos, difícilmente lo valoramos. Los que habitamos Xalapa, los que nacieron en la ciudad y los que transitoriamente la habitan suponen que viven en una ciudad cultural, pero qué tanto están comprometidos con una ciudad cultural, qué tanto está comprometido el vecino con tener una fachada digna que enriquezca la parte urbana de la ciudad, qué tanto está comprometido con podar el árbol que tiene afuera de su casa como manifestaciones de integración y de tener puesta la camiseta. Bajo esa idea hemos venido caminando en consolidar una especie de asociación civil que lo denominamos el Eco del Patrimonio



y el Eco del Patrimonio a partir de su propio nombre es hacer eco a todas las manifestaciones patrimoniales y culturales (Espino Jara, 2012).

Y de la siguiente forma es que justifican su interés en el estridentismo:

En una revisión muy rápida de todo lo que en Xalapa se ha dado y de lo que Xalapa ha aportado a la cultural nacional e internacional, nos dimos cuenta que en el caso del estridentismo, que es un movimiento de vanguardia de los años veinte, no tenemos un trabajo completo ni acabado. Se ha intentado muchas veces acercarse al estridentismo, hemos intentado desde diversas vertientes acercarse al estridentismo: académicas, literarias, pero tal pareciera que el estridentismo solo quedó atrapado en el ambiente de la poética que encabezó Manuel Maples Arce con la cuestión de sus poemas y todo lo demás, el mismo Quintanilla, algunos poemas de Arquelas Vela, pero pareciera que sólo en lo académico se quedó y creemos que el estridentismo es más que eso, es decir, en ese lapso de tiempo permitió desarrollar actividad teatral, permeó la música contemporánea de ese momento para hacer una ruptura musical, permeó en las artes plásticas, tanto en el grabado que ha sido algo que se ha explotado mucho como en la pintura de caballete, permeó también desde luego en la cuestión urbana, en el diseño urbanístico de la ciudad (Espino Jara, 2012).

El Mtro. Espino comentó que cree necesario una suerte de “rescate” de ciertos símbolos en la ciudad para reforzar la identidad de la misma, y con ello dar batalla a problemáticas actuales:

Entonces en ese rescate, podemos hablar de muchos temas ¿no? Por ejemplo, hemos venido abordando otros que no tienen nada que ver con estridentismo pero hemos venido trabajando con la integración del Museo de la Ciudad que depende del ayuntamiento, Sabino Cruz es directivo y bueno hemos integrado un guión en el Museo de la Ciudad para identificar algunos elementos u objetos que el xalapeño los pueda hacer suyos que se puedan identificar desde una plancha metálica del siglo XVII, o desde no sé, el globo terráqueo que representa la universalidad de Xalapa en las ferias del siglo XVIII. Es decir, todas estas cuestiones importantes que nos deben de dar identidad. Probablemente la crisis de Xalapa pudiera ser en este momento, culturalmente hablando, una crisis de identidad: como que tenemos muchos espacios, muchas galerías privadas, muchos centros culturales, muchas librerías de uso y nuevo; pero hace falta estar constantemente reciclando y trabajando nuevas investigaciones culturales para que la población las haga suyas, y de esta manera también podamos combatir con cultura y con educación los malos tiempos que estamos viviendo (Espino Jara, 2012).

Una experiencia más que consideró al estridentismo fue la emprendida por Daniel Martí Capitanachi y Fernando Winfield Reyes, profesores de la facultad de Arquitectura de la Universidad Veracruzana y su proyecto de clase: *Estridentópolis, ciudad del futuro*, el cual se planteó como una práctica imaginativa para proyectar la ciudad del futuro en estudiantes de arquitectura. Las formulaciones hipotéticas elaboradas por los alumnos de Taller de Diseño Urbano 2 pueden consultarse en su blog virtual: <http://urbanisticka.blogspot.mx>, donde publicaron los resultados de esta experiencia. En una entrevista concedida por los maestros describen el proyecto de la siguiente forma:

Lo que hicimos acá en la escuela con un resultado que la verdad nos sorprendió, porque iniciamos presentando a los muchachos cómo eran los manifiestos, cómo se pretendían hacer las rupturas,

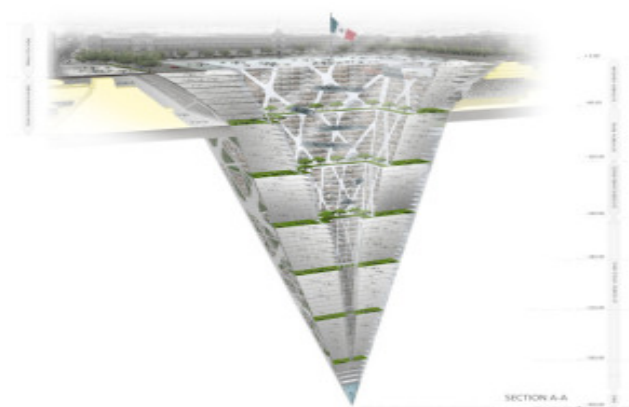
cómo de una cuestión formal se había trascendido a modelos utópicos y planteamos una idea de cuál sería para ellos el futuro de la ciudad y se desarrollaron proyectos de muy diversa naturaleza. Unos que iban del aprovechamiento del subsuelo que eran los rascasuelos<sup>161</sup>, otros que tenían una visión de recuperación de la ciudad desde el punto de vista natural, otros que insistían en las cuestiones de movilidad y todos afianzaban una idea de un cambio muy importante con base en estas rupturas. Ya no desde el neoclásico, en el caso de Porfirio Díaz, sino de la ciudad construida consumidora de recursos naturales que era la ciudad del siglo XX. Entonces hicimos nuestros ejercicios y creo que alcanzamos, por lo menos mucha curiosidad por parte de los estudiantes para poder eslabonar lo que eran sus ideas de cara a una ciudad futurista. Y lo simpático fue que para unos el futuro era muy inmediato, había futuros a diez años y había futuros a 100 años, hubo quien planteó ciudades ....¿? quién reconoció sus realidades inmediatas para bases del proyecto. Y entonces las respuestas fueron muy muy distintas (Arq. Winfield, noviembre 2013).

Los profesores se encuentran bien enterados de lo que el estridentismo fue y reconocen como arquitectos que en la gráfica estridentista no existieron como tal representaciones precisas constructivas arquitectónicas pero existe el referente de 1925 que es un modelo de ciudad jardín para Xalapa que ocupa lo que prácticamente hoy la zona universitaria y que también llega a ser muy interesante saber que localmente, después de la ciudad de México, en Xalapa se gestó una vanguardia de carácter internacional, aunque poco conocida localmente:

En el momento en que hicimos el ejercicio de la Estridentópolis, tratamos de ver las posibles ligas entre esta ciudad de los estridentistas, la Estridentópolis, con esta otra ciudad física con la que hay propuestas, dibujos muy muy interesantes, como las obras que se estaban haciendo, como el Estadio Xalapeño, una obra también vanguardista de 1925 y el puente Atenas. Lo interesante es que en ese momento hay como un concepto de vanguardia, un concepto donde la ideología revolucionaria se asocia a una vanguardia social y ya desde la vertiente de la técnica que sería la del ingeniero Rolland,

---

<sup>161</sup> Ilustración XX.- Imagen muestra de rascasuelos



Véase un interesante artículo sobre estos en: <http://tejiendoelmundo.wordpress.com/2011/11/10/rascasuelos-¿la-vivienda-del-futuro/>, última consulta febrero 2014.

o ya desde la vertiente artística que sería la de los estridentistas se está apuntalando la idea de un futuro, la idea de una sociedad que busca trasladar sus necesidades hacia una visión alentadora de lo que es el futuro. No obstante, consideran estimulante la presencia de estridentistas en Xalapa:

En 2011 realizaron como ejercicio previo al planteamiento de un proyecto de actuación urbanística de cara al futuro, y que de acuerdo a su blog subrayan: “por ubicarse en la ciudad de Xalapa, Mx, lo han denominado *Estridentópolis 2*, en homenaje al centenario del nacimiento de dicha vanguardia artística en el seno de nuestra ciudad”.

En la explicación de conceptos, previa a los proyectos de intervención en distintas zonas de la ciudad, los alumnos ensayan de formas diversas y de acuerdo a esta experiencia, la forma en que pueden concebir o soñar la “ciudad futura”:

una manera de utopía que se desarrolla para la interacción de una sociedad con características propias, las cuales podrían englobar valores morales y sociales con una posible arquitectura tecnológicamente avanzada y estética. En esta utopía futurista la sociedad juega un papel importante al poder tener participación directa en la proyección de dicha ciudad y así determinar un modo posible de vida para tener una excelente infraestructura social. Un punto importante de partida es el concilio entre la urbe y el entorno inmediato que la rodea; tener el menor impacto ambiental posible y proponer en su mayoría zonas verdes y de recreación.

Morfológicamente es posible proponer una ciudad vertical, posiblemente hacia el subsuelo, tomando en cuenta las repercusiones que ello podría causar, ya que no se conoce la resistencia de la tierra en la zona de intervención pero si existieran impedimentos, entonces la ciudad crecería verticalmente hacia el cielo (formulaciones elaboradas por alumnos del taller, 23 de septiembre del 2011)

Para los estudiantes, en su ejercicio creativo, la tecnología ocupa un lugar especial tal como lo ha venido ocupando en el discurso utópico urbanístico:

la tecnología que tendremos en ese tiempo nos permitirá transportarnos en cápsulas automáticas a través de túneles bajo la tierra, teniendo la superficie para peatones. Ya no se dependerá más del petróleo porque ya no habrá. Así que un nuevo tipo de energía quizá solar o nuclear entraría en función. La morfología de la ciudad tenderá a lo vertical, ya que no podemos seguir extendiéndonos horizontalmente y dado que la ciencia y la tecnología avanzan a grandes pasos, cada vez tenemos mayor esperanza de vida y por lo tanto la población tenderá a crecer exponencialmente (*Ibid.*).

Es curioso observar cómo, al igual que los estridentistas, los estudiantes en el 2011 reflexionen en torno a la tecnología y al papel que ésta debe jugar en la sociedad y en el cómo debe coadyuvar a la construcción de espacialidad.

La tecnología es una herramienta que en el futuro ayudará mucho en las soluciones arquitectónicas de muchos proyectos. Creo que la tecnología no debe de ser una barrera sino un impulsor para desarrollar mejores elementos que ayuden al medio ambiente. Suena irónico pero no descabellada la idea de que el primer impulsor para el mejoramiento del medio ambiente sea la tecnología. Por qué

no generar nuevas herramientas mejores y más eficientes medios de transporte, que no contaminen pero que le sean útil a las personas. Creo que la mayor responsabilidad del mejoramiento del ambiente, de la naturaleza, recae en la tecnología, ya que es por medio de ésta que podemos sustraer energía que de otra forma sería imposible. Energía solar, energía eólica, y muchas más que se van descubriendo, como aprovechar el viento la, iluminación, etc. (*Ibid.*)

El problema de la tecnología siempre debe ir más allá, no como una seducción o fe ciega en la tecnología por representar novedad sino como la fundación de un campo de problemas con necesidad de problematizar y sobre todo que se supedita a lo humano o social.

## Conclusiones

El análisis de la experiencia estridentista nos muestra una respuesta cultural ante una serie de cambios y reconfiguraciones de orden nacional y mundial que tuvieron lugar a principios del siglo pasado, muchos de ellos concebidos en un entorno urbano. La ciudad no sólo fungió como el escenario de sus prácticas, la ciudad fue su musa y la base de su creación. Sobre ella reflexionaron y en ella actuaron.

En la presente investigación se concibe a lo urbano en una perspectiva que no se limita a lo espacial concreto sino que abarca lo espacial simbólico y es en esa discusión que pienso el trabajo puede ser más pertinente. Lo espacial simbólico nos traslada de una discusión netamente urbanística a una discusión cultural urbana en donde pesan por igual los pronunciamientos socioculturales.

En este trabajo hemos observado cómo los estridentistas en sus inicios abrazaron la experiencia urbana concibiéndola como un universo de posibilidades que les permitía dejar atrás los ambientes de provincia. Delinearon una actitud urbana con ideas provenientes de otras vanguardias artísticas y realizaron una fusión de éstas otorgándoles su propia interpretación. En sus creaciones coexisten deseos, aspiraciones y referentes de lo que en ese momento se concebía como nuevo y contemporáneo. El estridentismo fue, entre otras cosas: un modo de ser joven y de marcar una diferencia al practicar una militancia anti-académica, al adoptar el estilo del *dandy*. No obstante, fue más que eso, la risa, la burla, el escarnio, los párrafos incendiarios de sus manifiestos o lo arrojado de su poesía sí bien tienen su poder seductor –en una mirada retrospectiva- constituyeron los primeros años de la vanguardia, el estilo *épater le bourgeois* compartido con otras vanguardias y que podríamos decir es hoy ya clásico pues lo encontramos de distinta forma en autores como Roberto Bolaño o José Agustín.

Con su llegada a Xalapa, la vanguardia se integró a una ideología revolucionaria: la del general Jara donde adquirieron distintas posibilidades. Entre ellas obtener empleo y realizar una labor comunicativa y propagandística, a través de la revista *Horizonte* la cual constituye un valioso documento histórico que muestra la cara de una ciudad, su agitación, sus crisis y sus pugnas: Xalapa en los 1920's. En el breve transcurso de dos años

convivieron con emprendimientos de orden arquitectónico: el estadio Heriberto Jara y urbanístico: una propuesta de ciudad jardín que no llegó a concretarse. En Xalapa, la vanguardia adquirió tintes utópicos y claramente políticos.

Los estridentistas, rebautizaron a Xalapa como Estridentópolis. Hay pues con ello dos caminos que este trabajo no ha seguido 1) defender la idea netamente imaginaria o ideal de este término y 2) insistir en una comparación urbano-arquitectónica fiel entre sus obras artísticas y las obras materiales de Xalapa que justifiquen el nombre de una “ciudad de vanguardia”. Me ha parecido que la apuesta fuerte de estridentistas en Xalapa –sobre todo liderada por List Arzubide- fueron sus acciones culturales y el apoyo simbólico a las obras como el estadio Xalapeño, lo que se enunció en el trabajo como una “educación hacia lo nuevo”. Existe una dimensión utópica y urbana que refiere a una relación entre espacio construido y espacio vivido. La intersección utópica con las obras del gobierno de Jara no se dio en su injerencia en el desarrollo de planos o proyectos<sup>162</sup> sino en el soporte simbólico que la construcción de una nueva espacialidad debe llevar, a saber, un espacio propicio para el desarrollo humano donde fluyan más equitativamente las relaciones sociales.

Es verdad que este fragmento de historia en Xalapa es poco conocido y difundido. No obstante, como último ejercicio, la presente investigación realizó una indagación sobre cómo una pequeña fracción de individuos recupera la experiencia estridentista y la ocupa para dar sentido y/o contenido a sus prácticas culturales en esta ciudad. Algunas entrevistas y proyectos nos mostraron cómo repercutió la estancia de estos artistas en la identidad de esta ciudad y que hoy parece reforzar su fama como ciudad cultural, un aspecto que debe problematizarse y ser leído más en su sentido crítico potencial que como una reafirmación de una *marca* de ciudad. Partiendo de las diversas *huellas* estridentistas revisadas es posible ubicar a la mayoría de éstas como acciones afirmativas (o estrategias de recuperación) de un legado cultural que se pretende mantener vivo en la capital de Veracruz.

Varias de estas recuperaciones constituyen estrategias de empresas culturales que en efecto animan espacios en la ciudad, se los apropian y los dotan de identidad. Es muy

---

<sup>162</sup> Aunque esto debe entrecomillarse pues en *Horizonte* aparecen bocetos de escuelas rurales elaboradas por Ramón Alva de la Canal y porque Manuel Maples Arce, defendió la construcción de nuevos espacios en la ciudad como el ejemplo que enunciamos en el segundo capítulo del puerto de Veracruz.

probable que dichas estrategias funcionen para sus creadores, que lleguen a destacar en el ámbito cultural y artístico xalapeño o que incluso beneficien a sus promotores y a cierta población focalizada en torno a estos. Pero en términos conceptuales existe una distancia considerable con la apuesta estridentista: no hay en ellas una actitud crítica, desafiante e imaginativa ante el tiempo presente ni a una realidad artística o política. Las propuestas hoy, se relacionan con un *marketing cultural* urbano o con un paradigma institucional que reafirman la concepción oficial de Xalapa. Aunque modernas en la forma, no son iniciativas contemporáneas en la medida que miran al pasado, para recuperarlo o rescatarlo. El estridentismo, como observamos, fue contemporáneo, compartió y socializó una actitud de ruptura ante lo viejo y que entendió a la cultura y su práctica como medio para alcanzar o imaginar el futuro y trascender su situación social y política. Fue también, es cierto, una suerte de pandilla ilustrada que exigía a gritos de tinta y frecuencias de radio la renovación total de la ciudad moderna.

Existe un discurso, por ejemplo, en el caso de las jornadas estridentistas en que se justifica traer a colación el estridentismo por *el afán por socializar la cultura* pues en ella radican las claves de un estadio social mejor para combatir la violencia<sup>163</sup> y las diversas crisis a las que se enfrenta la ciudad<sup>164</sup>. Este planteamiento es compartido por varios actores y es sobre todo ahí en que pueden detectarse símiles con la vanguardia pues sus

---

<sup>163</sup> Como referencia nos sirve tomar en cuenta que a partir de la entrada del Gobernador Duarte de Ochoa en el 2010 los eventos violentos y de inseguridad en la ciudad aumentaron considerablemente, levantones, enfrentamientos. La cúspide de violencia se vivió en 2011, cuando balaceras acecharon diversos puntos de la ciudad y parecía salirse del control de las autoridades.

<sup>164</sup> Xalapa hoy es una ciudad que se encuentra sumida en distintas crisis. La principal es la violencia y la inseguridad que no es exclusiva de Xalapa sino del estado. Dicha inseguridad llega a cada vez más habitantes, existe una incertidumbre generalizada y al parecer no respeta ni estrato ni posición social. Sectores especialmente afectados son los periodistas y migrantes, pues entre otros graves problemas ejercer el periodismo “libre” en Veracruz es una actividad sumamente riesgosa, hoy en día. Al respecto véase: <http://www.animalpolitico.com/2014/02/delitos-por-trafico-de-migrantes-en-veracruz-aumentaron-un-172/#axzz2snm65J4h> y <http://www.sinembargo.mx/opinion/21-02-2014/21800>, última consulta: febrero del 2014. A estos problemas pueden sumarse los históricos problemas de abastecimiento de agua potable en Xalapa: <http://plumaslibres.com.mx/2014/02/18/xalapa-desperdicia-el-agua/> y el nepotismo y corrupción gubernamentales. Un estado que no ha conocido la alternancia política, gracias entre otras cosas por su fuerte red de cacicazgos y compadrazgos. Es una ciudad que carece de planificación urbana y donde se privilegian los asuntos particulares sobre los públicos. Ejemplo de ello, es el buen número de propiedades acumuladas por la ex-alcadesa de Xalapa, Elizabeth Morales.

emprendimientos eran de corte social, sobre todo, en su estancia en Xalapa. Que la educación y el arte llegaran a cada vez más personas, pues se parte de la convicción que ello constituye a seres humanos integrales capaces de delinear mejores rumbos para sus vidas y para la sociedad.

No obstante, las diferencias son también bien claras, el enfoque de los estridentistas se basaba en hacer alianzas con trabajadores y diversos gremios, estaba diseñado para construir perspectivas críticas y hacer pensar a un espectro mucho más amplio y las iniciativas actuales son iniciativas limitadas a un público más restringido puesto que concentra las actividades en el centro de la ciudad y se dirige a un público específico principalmente estudiantil y juvenil. Estas diferencias se explican debido a los contextos muy distintos determinados en gran parte por las disposiciones gubernamentales, las deficientes políticas culturales y el papel del pujante mercado. Existe pues una complejidad evidente y por tanto, la crítica a estas empresas no va en el sentido de hacer una comparación anacrónica en dos contextos diferentes en donde por lo demás las relaciones arte y estado ya son muy distintas.<sup>165</sup> Sin embargo, un ejercicio de memoria histórica conlleva cierta intención autocrítica que considera a la historia útil para reflexionar y analizar el presente y sobre todo para hacernos preguntas. Es cierto que los cambios históricos y la dura crítica hacia los grandes relatos, nos ha llevado a pronunciamientos más moderados en diversas vertientes. Ahora se privilegia lo particular, lo focalizado, lo autogestivo y diferente antes que lo social, público y masivo por considerarse a este básicamente como alienado y manipulable. Lo interesante es ver cómo, distintos actores terminan fortaleciendo a un mismo discurso: tanto en el campo político, como el artístico y de la gestión cultural no tienen empacho en afirmar que Xalapa es una ciudad cultural. La relación cultura y ciudad se afianza y se materializa de un modo contundente. La ciudad muy a pesar de su realidad excluyente, violenta y cerrada abre paso a una imaginaria de lo

---

<sup>165</sup> La alianza entre gobierno y artistas ha quedado muy atrás en la historia de México. Lo que fue considerado alguna vez fundamental para la construcción de una nación fuerte, en los inicios del México posrevolucionario para gestar estrategias de intervención cultural que beneficiara al país en todos los ámbitos. Hoy vive una historia completamente distinta y dramática. Un claro ejemplo de esto son los recortes presupuestales que sufren la cultura y el arte en México. Véanse dos notas: <http://www.jornada.unam.mx/2013/11/13/cultura/a07n1cul> del 13 de noviembre del 2013 y de Enrique Méndez: <http://www.jornada.unam.mx/2013/09/30/politica/006n1pol>, del 30 de septiembre del 2013.



que la ciudad puede ser: “letrada”, “cultura” y “pacífica”. Asociaciones que han venido construyéndose con el paso del tiempo y que hoy se miran como naturales o incuestionables. Hay en esa relación un potencial que puede llevarnos por el camino de la memoria constructiva y crítica o a la reproducción de un discurso institucional que puede llegar a anular la creatividad y llegar a constituir únicamente una especie de *marca* para la ciudad como algo que puede ser vendido hacia afuera y comprado también principalmente desde afuera. Aún cuando, el círculo de quienes realmente acceden a la oferta cultural de esta ciudad es muy reducida y las políticas culturales del estado son deficientes, tomando en cuenta el número amplio de productores artísticos con los que cuenta la ciudad, tal como ha afirmado investigadora Ahtziri Molina, especialista en las comunidades artísticas en esta ciudad.<sup>166</sup>

Me parece entonces que los caminos para pensar al estridentismo son muy abiertos y diversos y no se limitan a una cuestión de rescate cultural sino de hacer memoria, ya también hemos visto algo de eso: memoria que nutre las ensoñaciones de jóvenes artistas, que promueven un modo de vivir la ciudad y de ser urbano, cosmopolita, rupturista o contracultural. Puede también llevarnos a ese punto de encuentro entre lo real y lo imaginario para analizar y proyectar la ciudad (como el ejercicio de Estridentópolis. Ciudad del futuro), puede ser una actitud politizada y crítica frente a las disposiciones oficiales, o bien puede ser un referente que ayude a construir nuevas utopías con base a recursos, personas, tiempos y proyectos distintos. Puesto que entre las insinuaciones más interesantes de los estridentistas, se encuentra: cada generación debe preguntarse cuál es su misión a cumplir en su hora presente, eso es el actualismo. Y también nos ayuda a repensar el discurso mesiánico de la cultura y la educación gestado en un momento histórico en México y cómo se ha ido sustituyendo por el de *creación* puesto que la creatividad no es exclusiva de ningún grupo, ni hay sectores que la detenten, la creatividad abarca al todo social y se refiere a las diversas armas que pueden ser construidas desde las más disímiles referencias y en los contextos más drásticos. En ese sentido, la ciudad sería un espacio idóneo para ponerla en marcha.

---

<sup>166</sup> Véanse sus publicaciones en <http://uv-mx.academia.edu/AhtziriMolina>

En el ámbito del diseño, me parece que estas reflexiones pueden ser muy útiles, no sólo para conocer y analizar la historia de las ciudades y las narrativas que atesora sino para nutrir críticamente las perspectivas urbanas-culturales puesto que al final, uno no vive en las ciudad por motivo del caos, la segregación o desigualdad sino por las elaboraciones simbólicas que los habitantes son capaces de crear o tejer en relación a éste y así dotarlo de sentido y nuevas perspectivas.

## BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Rodolfo (editor), *El arte en la sociedad industrial*, Colección argumentos, 1973.

Aguilar Sánchez, Martín, “Las luchas sociales en el estado de Veracruz”, en *Historia General de Veracruz*. Aguilar Sánchez, Martín y Escamilla Ortiz, Juan (Coordinadores), México, Secretaría de Educación-Gobierno del Estado de Veracruz, 371-419 p., 2011.

Alperóvich, M. S. y Rudenko, B. T., *La revolución mexicana de 1910-1917 y la política de los Estados Unidos*. México, Editorial Libros de México S. A, 1960.

Assad Martínez, Carlos, “La ciudad de las ilusiones” en *Los inicios del México contemporáneo*”, México, Fotografías del fondo Casasola, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA, Casa de las Imágenes grupo editorial, INAH, 1997.

Axelos, Kostas. “El arte en cuestión” Alonso, Rodolfo (traductor), en *El arte en la sociedad industrial*. Colección argumentos, 1973.

Becerra, Gabriela (coord.), *Estridentismo: Memoria y valoración*, SEP/Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

Benévolo, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*. España, Gustavo Gili, 1999.

Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*, Compactos Anagrama, España, 1998.

Bonifaz Nuño, Rubén, “Estudio Preliminar” (11-38) en Maples Arce, Manuel, *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*. Ficción, Universidad Veracruzana, México, 2013.

Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*, España, Ediciones Minotauro, 1995.

Choay Françoise. 1941. “La ambigüedad fundamental de la pintura en la sociedad industrial”. En *El arte en la sociedad industrial*. Alonso Rodolfo, editor, Colección Argumentos. Traducción María Teresa La Valle, Argentina, 1973.

Ceballos Garibay, Héctor, *El Saber Artístico*. México, Diálogo Abierto, Ediciones Coyoacán, México, 2000.

De Anda Alanís, Enrique X, *La Arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte*. México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y Estudios Superiores de Occidente/ Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996.

De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, alianza forma, 2002.

Falcón, Romana y García Morales, Soledad, *La semilla en el surco. Adalberto Tejeda y el radicalismo en Veracruz*. México, El Colegio de México, Gobierno del estado de Veracruz, 1986.

Fauchereau, Serge et al., *German Cueto*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Editorial RM, España, 2004.

Fernández Christlieb, Federico, “La utopía mexicana de 1952: ciudad universitaria”. En *Ciudades* 60, octubre-diciembre, RNIU, Puebla, México, 2003.

Francastel, Pierre. “Abstracción y geometrías” en *El arte en la sociedad industrial*. Alonso Rodolfo, editor, colección argumentos. Traducción María Teresa La Valle, Argentina, 1973.

Gallo, Rubén, *Mexican Modernity: The avant garde and the technological revolution*, Estados Unidos, MIT Press, 2005.

García Díaz, Bernardo y Skerrit Gardner David (Editores), *La revolución mexicana en Veracruz*, México, 2009.

\_\_\_\_\_ KOTH B. KARL, *La modernización en Veracruz 1870-1905*. Fragmento del libro de Karl B. Koth Waking the Dictator. Veracruz the Struggle for Federalism, and the Mexican Revolution, 1870-1927, University of Calgary Press, Calgary Alberta, pp. 1-40. Traducción realizada por Luis Ingacio Sánchez Rojas, 2002.

Gómez Concheiro, Argel y Rodríguez Álvarez, Gabriel (coompiladores). *Manifiestos de las vanguardias artísticas*. Ediciones del basurero, Faro de oriente, México, 2006.

Hobsbawm, Eric, *Las artes 1914-1945*, 1996.

Gómez de la Serna, Ramón, *Prólogo a Ismos*, 1931.

González García Ángel, Calvo Serraller, Francisco y Marchán Fiz, Simón. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Istmo, España, 1999.

González Matute, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, Colección Artes Plásticas, INBA, México, 1987.

Grünfeld, Mihai. *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, poesía Hiperión, España, 1995.

Hernández García, Erasmo. *Redes políticas y sociales: consolidación y permanencia del régimen posrevolucionario en Veracruz, 1920-1970*. México, Universidad Veracruzana-Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales (Tesis doctoral), 2010.

Hiernaux-Nicolas, Daniel. “¿Dónde quedaron los sueños? Ciudad y utopía en el mundo actual. En *Ciudades* 60, octubre-diciembre, RNIU, Puebla, México, 2013.

List Arzubide, Germán, *El movimiento estridentista*, Lecturas Mexicanas- SEP, México, 1986.

Maples Arce, Manuel, *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*. Ficción, Universidad Veracruzana, México, 2013.

Maples Arce, Manuel. *Soberana Juventud*. Universidad Veracruzana, Memorias II, Jalapa, 2010.

Martí Monterde, Antoni. *Poética del Café. Un espacio de la modernidad literaria europea*. Anagrama, colección argumentos. Finalista XXXV Premio Anagrama de Ensayo, España, 2007.

Mora, Francisco Xavier. *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Universidad de Alicante, 1999.

Ochoa Tinoco, Cuauhtémoc. “Políticas culturales y desarrollo regional en México. Apuntes para una discusión necesaria”. En *Anuario de Espacios Urbanos. Historia, cultura, diseño..* 151-173 p., 2004.

Pappe, Silvia. *Estridentópolis: urbanización y montaje*. UAM-Azcapotzalco colección ensayos, México, 2006.

Pérez Montfort, Ricardo, *Cotidianidades, imaginarios y contextos: ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*. México, Publicaciones de la Casa Chata/ Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008.

Rashkin, Elissa J., *The Stridentist Movement in Mexico. The Avant-garde and Cultural Change in the 1920's*, USA, Lexington Books, 2009.

\_\_\_\_\_, “Una opalescente claridad de celuloide. El estridentismo y el cine”. En *Ulúa. Revista de Historia, Sociedad y Cultura*, México, Año 6, Núm. 12, Universidad Veracruzana, p. 53-73, 2008.

\_\_\_\_\_, “El horizonte estridentista: cultura oficial y vanguardia en Jalapa, Veracruz, 1925-1927”, en *Rompecabezas de papel. La prensa y el periodismo desde las regiones de México*, México, Universidad de Guadalajara, 2006.

Reguillo, Rossana. “Utopías urbanas. La disputa por la ciudad posible”. En *Ciudades* 60, octubre-diciembre, RNIU, Puebla, México, 2003.

Reyes Palma, Francisco, “El sueño de la Malinche. Tradición y modernidad cultural, 1921-1940”, en *Los inicios del México contemporáneo*, México, Fotografías del fondo Casasola, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA, Casa de las Imágenes grupo editorial, INAH, 1997.

Reyes Palma, Francisco, “La ciudad de la vanguardia. Un recorrido estridentista”, en *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*. Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 93-107 pp., 2006.

Rodríguez Kuri, Ariel y Tamayo, Sergio (Coordinadores), *Los últimos cien años. Los próximos cien...* Cultura Universitaria/Serie Ensayo |76| Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.

Sánchez Ruiz, Gerardo, *Planificación y urbanismo de la revolución mexicana. Los sustentos de una nueva modernidad en la ciudad de México 1917-1949*. UAM-Azcapotzalco, 2002.

Sánchez Ruiz, Gerardo, *Planeación moderna de ciudades*. Trillas, México, 2008.

Schneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, CONACULTA, México, 1997.

Schneider, Luis Mario. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007.

Sheridan, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

Silva, Armando (coord.), *Imaginarios urbanos en América Latina: urbanismos ciudadanos*, Fundació Antoni Tàpies, 2007.

Southworth, Jhon. “El Porfiriato según información de Southworth”, en *Veracruz, textos de su historia*, Tomo II, compiladora: Blázquez Domínguez, Carmen. Gobierno del estado de Veracruz, Instituto Veracruzano de la Cultura, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 167-174 p.

Tablada, José Juan, *El Jarro de Flores y otros textos*. Presentación de Sergio Pitó y Prólogo de Esther Hernández Palacios, México, Universidad Veracruzana, 2007.

Tamayo, Sergio y Wildner, Kathrin (Coordinadores), *Identidades urbanas*. Cultura Universitaria |85| Serie Ensayo, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

Tibol, Raquel, *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia documental*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Verani, J. Hugo, *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Coordinación de difusión cultural, Dirección de Literatura/UNAM, Ediciones del Equilibrista, México, 1996.

### **Revistas de vanguardia**

*Irradiador. Revista de Vanguardia*. Edición Facsimilar. Presentación Evodio Escalante y Serge Fauchereau, Espejos de la memoria, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, México, 2012.

*Horizonte 1926-1927*. Edición Facsimilar. Revistas Literarias Mexicanas Modernas, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

### **Exposiciones, performances, conferencias y entrevistas**

*Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*. Presentada de agosto a octubre de 2009 en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.

*Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*. Presentada en 2010 en la Pinacoteca Diego Rivera en la ciudad de Xalapa, Veracruz.

*Diego Rivera veracruzano por adopción*. Presentada los meses de abril a junio del 2012 Enmarcando el 25 aniversario del Instituto Veracruzano de la Cultura, en la Pinacoteca Diego Rivera en la ciudad de Xalapa, Veracruz.

*Performance sobre estridentismo*. Presentado en inauguración de La Casa de Nadie el 9 de abril del 2012, Xalapa Veracruz. Video en línea: <http://vimeo.com/24839992>

#### *Jornadas Estridentistas*

Conferencia *Estridentismo una visión panorámica*. Antrop. Anaíd Hernández, 16 de Mayo del 2012, Xalapa, Veracruz.

Conferencia *El Estridentismo en perspectiva Regional*. Dra. Elissa Rashkin. 22 de Mayo del 2012. Xalapa, Veracruz.

Conferencia *La plástica del Estridentismo*. Mtro. Julio César Martínez. 29 de Mayo del 2012. Xalapa, Veracruz.

Presentación *Música y Estridentismo*. Maestros Julieta Varanassi y Enrique Salmerón. 5 de Junio del 2012. Xalapa, Veracruz.

Conferencia *Georeferencia del patrimonio escultórico y arquitectónico de Estridentópolis*. Maestros Azamat Méndez Suárez y Vicente Espino Jara. 12 de junio del 2012, Xalapa, Veracruz.

Conferencia *La Poética Estridentista: Propuesta y Revisión*. Dra. Esther Hernández Palacios. 10 de julio del 2012. Xalapa, Veracruz.

Entrevista a Camil Messeguer, Gestor de “La Casa de Nadie” 2012, Xalapa, Veracruz.

Entrevista al Mtro. Vicente Jara Espino, Organizador de “Jornadas Estridentistas”, 2012, Xalapa, Veracruz.

## Fuentes electrónicas

Bernardo Batiz V, Vasconcelos Hoy, *La Jornada on line*, 6 de julio 2009, <http://www.jornada.unam.mx/2009/07/06/index.php?section=opinion&article=024a1pol>

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 1982. <http://es.scribd.com/doc/20267481/Berman-Marshall-Todo-lo-solido-se-desvanece-en-el-aire-1982>, última consulta enero 2013

Bourdieu, Pierre. *Las dos caras del estado*. Texto inédito extractado de los cursos sobre el Estado que dictó en el Collège de Francia entre 1989 y 1992. Publicado en Marzo del 2012 en Le Monde Diplomatique: <http://www.lemondediplomatique.cl/Textos-de-Pierre-Bourdieu.html>, última consulta octubre del 2013.

Bourdieu Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*. 2002, editorial Montessor, en [http://www.upv.es/laboluz/leer/books/bourdieu\\_campo\\_poderintel.pdf](http://www.upv.es/laboluz/leer/books/bourdieu_campo_poderintel.pdf), última consulta octubre del 2013.

Bullé Goyri, Ortiz Armando. *Don Germán List Arzubide. El último estridentista*. <http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/26/222314.pdf>, última consulta febrero 2014.

Candia Araiza, Ruben, *El estridentismo. Contribución mexicana a la vanguardia*. St. Mary's University of San Antonio. Revisado el 26 de noviembre en: <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1990/Spanish-html/CANDIAARAIZA>

Corzo, Ricardo. *El ayuntamiento de Xalapa. Una caracterización del regimen de Heriberto Jara*. RIUV, 1990. Revisado enero 2014 en: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/8518?mode=full>

García Canclini, Néstor. "Definiciones en transición". *En libro: Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. pp. 69-81. Acceso al texto completo: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/GarciaCanclini.rtf>, última consulta octubre 2013.

García Canclini, Néstor. *Imaginarios Urbanos* en PDF. (1997) Editorial Universitaria de Buenos Aires. Obtenido de [https://docs.google.com/file/d/0B5UfjjAP0C2FOENDdm1Fa1ZVRzQ/edit?usp=drive\\_web&urp=https://www.google.com.mx/url?sa%3Dt%26rct%3Dj%26q%3D%26esrc%3Ds&pli=1](https://docs.google.com/file/d/0B5UfjjAP0C2FOENDdm1Fa1ZVRzQ/edit?usp=drive_web&urp=https://www.google.com.mx/url?sa%3Dt%26rct%3Dj%26q%3D%26esrc%3Ds&pli=1), última consulta octubre del 2013.

Gorelik, Adrián. *Imaginarios urbanos e imaginación urbana. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos* (2009). Disponible en <http://www.bifurcaciones.cl/001/Gorelik.htm>, última consulta: octubre 2013.



Hadatty Mora,Yanna, *Literatura de instantes a infinitos: estridentismo y modernidad en Arqueles Vela*, Centro de Estudios Literarios 15 de mayo 2012, <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/18-1/haddatty2.pdf>

Lefevre, Henri. *La producción del espacio*. (1976) Disponible en : <http://es.scribd.com/doc/28577799/Henri-Lefevre-La-produccion-del-espacio>, última consulta octubre 2013.

Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Publicado en 1998, disponible en: <http://es.scribd.com/doc/30956353/La-Ciudad-Letrada-Angel-Rama>, última consulta: octubre del 2013.

Romero Cuevas, José Manuel, *El nacimiento de la tragedia*, analizado en el artículo: *Hybris y sujeto. Ética y Estética de la existencia en el joven Nietzsche*. [http://www.ciudadredonda.org/admin/upload/files/1cr\\_t\\_adjuntos\\_31.pdf](http://www.ciudadredonda.org/admin/upload/files/1cr_t_adjuntos_31.pdf), fecha de última consulta 3 de febrero del 2013.

Zea Leopoldo, “Modernismo y vanguardia”: <http://academics.hputx.edu/modlang/LHModYVanguardia.html>, última consulta enero 2013.

*Estridentópolis 2. Ciudad del Futuro* . <http://urbanisticka.blogspot.mx/2011/09/estridentopolis-2-ciudad-del-futuro.html>, agosto 2013.

*¿Cuáles son las ciudades del mundo con la mayor movida cultural?*, redacción de El comercio.p, publicado el 18 de agosto del 2012. <http://elcomercio.pe/turismo/1461912/noticia-cuales-son-ciudades-mundo-mayor-movida-cultural>, última consulta: octubre de 2013.

Rodríguez, Ana. *Eligen las 10 ciudades más importantes de México*. <http://de10.com.mx/10019.html>, publicado el 25 de noviembre del 2010. Última consulta octubre 2013.

CALIGRAMAS Guillaume Apollinaire – Stéphane Mallarmé – Vicente Huidobro en: <http://shuperlocodesign.wordpress.com/2008/10/04/c-a-l-i-g-r-a-m-a-s-guillaume-apollinaire-stephane-mallarme-vicente-huidobro/>, última consulta: febrero del 2013.

Vasconcelos, José. *La raza Cósmica* (1925) [http://www.analitica.com/Bitblío/jose\\_vasconcelos/raza\\_cosmica.asp](http://www.analitica.com/Bitblío/jose_vasconcelos/raza_cosmica.asp), última consulta: agosto del 2013

Vázquez, Ángeles. “Las vanguardias en nuestras revistas, 13. Revistas «estridentistas»: Actual, Irradiador y Horizonte de México” [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/julio\\_05/04072005\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/julio_05/04072005_02.htm), fecha de publicación: Lunes 4 de julio del 2005, última consulta: 22 de septiembre del 2013.

*"RUIDOS Y SUSURROS DE LAS VANGUARDIAS. NOISES AND WHISPERS IN AVANTGARDES"* 1909-45. Edita: Allegro Records, Valencia 2004.[http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions\\_produccions/2004\\_ruidos\\_y\\_susurros/produccions\\_ruidos\\_susurros\\_doble\\_cd\\_e.htm#](http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions_produccions/2004_ruidos_y_susurros/produccions_ruidos_susurros_doble_cd_e.htm#), última consulta agosto 2013.

### **Fuentes videográficas**

Eisenstein, *El Gabinete del Doctor Caligari*

Krauze, Enrique. *La Revolución. Promesas y sufrimiento*. Duración 270 minutos. Clío TV, 2011. México D.F.

Lang, Fritz. *Metrópolis*.

Lerner, Jesse, *Magnavoz*. Corto de Video, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=BrqKqUvFgkA>

Olivera, Héctor. *El mural de Siqueiros*. 2010, Argentina-México, duración: 110 min.

## **Anexos**

### **Anexo 1**

*Vrbe. Súper-poema bolchevique en 5 cantos*

(Maples Arce, 1924)

A los obreros de México

I

He aquí mi poema

brutal

y multánime

a la nueva ciudad.

Oh ciudad toda tensa

de cables y de esfuerzos,

sonora toda

de motores y de alas.

Explosión simultánea

de las nuevas teorías,

un poco más allá.

En el plano espacial

De Wirman y de Turner

y un poco más acá

de Maples Arce.

Los pulmones de Rusia

soplan hacia nosotros

el viento de la revolución social.

Los asalta braguetas literarios

nada comprenderán

de esta nueva belleza

sudorosa del siglo,

y las lunas

maduras

que cayeron,

son esta podredumbre

que nos llega

de las atarjeas intelectuales.

He aquí mi poema:

Oh ciudad fuerte

y múltiple,

hecha toda de hierro y de acero.

Los muelles. Las dársenas.

las grúas.

Y la fiebre sexual

de las fábricas.

Vrbe:

Escoltas de tranvías

que recorren las calles subversistas.

Los escaparates asaltan las aceras,

y el sol, saquea las avenidas.

Al márgen de los días

tarifados de postes telefónicos

desfilan paisajes momentáneos

por sistemas de tubos ascensores.

Súbitamente,

oh el fogonazo

verde de sus ojos.

Bajo las persianas ingenuas de la hora

pasan los barallones rojos.

El romanticismo canibal de la música yanke

ha ido haciendo sus nidos en los mástiles.

Oh ciudad internacional.

¿hacia qué remoto meridiano

cortó aquel trasatlántico?

Yo siento que se aleja todo.

Los crepúsculos ajados

flotan entre la mampostería del panorama.

Trenes espectrales que van

hacia allá

lejos, jadeantes de civilizaciones.

La multitud desencajada

chapotea musicalmente en las calles.

Y ahora, los burgueses ladrones, se echarán a temblar

por los caudales

que robaron al pueblo,

pero alguien ocultó bajo sus sueños

el pentagrama espiritual del explosivo.

He aquí mi poema;  
Gallardetes de hurras al viento,  
cabelleras incendiadas  
y mañanas cautivas en los ojos.

Oh ciudad  
musical  
hecha roda de ritmos mecánicos.

Mañana, quizás.  
sólo la lumbre viva de mis versos  
alumbrará los horizontes humillados.

## II

Esta nueva profundidad del panorama  
es una proyección hacia los espejismos interiores

La muchedumbre sonora  
hoy rebasa las plazas comunales  
y los hurras triunfales  
del obregonismo

reverberan al sol de las fachadas.

Oh muchacha romántica

flamarazo de oro.

Tal vez entre mis manos

sólo quedaron los momentos vivos.

Los paisajes vestidos de amarillo

se durmieron detrás de los cristales,

y la ciudad arrebatada,

se ha quedado temblando en los cordajes.

Los aplausos son aquella muralla.

-Dios mío;

-No temas, es la ola romántica de las multitudes.

Después, sobre los desbordes del silencio,

la noche tarahumara irá creciendo.

Apaga tus vidrieras

Entre la maquinaria del insomnio



La lujuria, son millones de ojos  
que se untan en la carne.

Un pájaro de acero  
ha emprorado su norte hacia una estrella

El puerto:  
lejanías incendiadas.  
el humo de las fábricas.  
Sobre los tendederos de la música  
se asolea su recuerdo.

Un adiós trasatlántico saltó desde la borda  
Los motores cantan  
sobre el panorama muerto.

### III

La tarde, acribillada de ventanas,  
flota sobre los hilos del teléfono,  
y entre los atravesanos  
inversos de la hora  
se cuelgan los adioses de las máquinas

su juventud maravillosa  
estalló una mañana  
entre mis dedos,  
y en el agua vacía  
de los espejos,  
naufragaron los rostros olvidados.

¡Oh la pobre ciudad sindicalista

andamiada

de hurras y de gritos!

Los obreros

son rojos

y amarillos.

Hay un florecimiento de pistolas

después del trampolín de los discursos,

y mientras los pulmones

del viento

se supuran,

perdida en los oscuros pasillos de la música

alguna novia blanca

se deshoja.

IV

Entre los matorrales del silencio  
la oscuridad lame la sangre del crepúsculo.  
Las estrellas caídas,  
Son pájaros muertos  
en el agua sin sueño  
del espejo.  
Y las artillerías  
sonoras del Atlántico  
se apagaron,  
al fin,  
en la distancia.

Sobre la arboladura del otoño,  
sopla un viento nocturno:  
es el viento de Rusia,  
de las grandes tragedias,  
y el jardín,  
amarillo,  
se va a pique en la sombra.  
Súbito, su recuerdo,  
chisporrotea en los interiores apagados.

Sus palabras de oro

criban en mi memoria.

Los ríos de blusas azules  
desbordan las esclusas de las fábricas,  
y los árboles agitadores  
manotean sus discursos en la acera.

Los huelguistas se arrojan  
pedradas y denuestos,  
y la vida, es una tumultosa  
conversión hacia la izquierda.

Al margen de la almohada,  
la noche, es un despeñadero;  
y el insomnio,  
se ha quedado escarbando en mi cerebro.

¿De quién son esas voces  
que sobrenadan en la sombra?

Y estos trenes que aúllan  
hacia los horizontes devastados.

Los soldados  
dormiran esta noche en el infierno

¡Dios mío!

Y de todo este desastre,

solo unos cuantos pedazos  
blancos  
de su recuerdo,  
se me han quedado entre las manos.

V

Las hordas salvajes de la noche  
se echaron sobre la ciudad amedrentada.

La bahía,  
florecedaa  
de mástiles y lunas,  
se derrama  
sobre la partitura  
ingenua de sus manos, y el grito lejano  
de un vapor,  
hacia los mares nórdicos.

¡Adiós

al continente naufragado!

Entre los hilos de su nombre

se quedaron las plumas de los pájaros.

Pobre Celia María Dolores;

el panorama está dentro de nosotros.

Bajo los hachazos del silencio

Las arquitecturas de hierro se devastan.

Hay oleadas de sangre y nubarrones de odio. mmi

Desolación.

Los discursos marihuanos

de los diputados

salpicaron de mierda su recuerdo,

pero,

sobre las multitudes de mi alma

se ha despeñado su ternura.

Ocotlán

allá lejos.

Voces.

Los impactos picotean sobre

las trincheras

La lujuria apedreó toda la noche

los balcones a oscuras de una virginidad.

La metralla

hace saltar pedazos del silencio.

Las calles

sonoras y desiertas,

son ríos de sombra  
que van a dar al mar,  
y el cielo, deshilachado,  
es la nueva  
bandera  
que flamea  
sobre la ciudad.

Transcrito de Maples Arce, Manuel. 2013. *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*.

Entrevista con Camil Messeguer, gestor de Casa de Nadie (2012).

### **1.- ¿Qué es Casa de Nadie y qué propone?**

R: La Casa de Nadie es un espacio de intervención cultural. Estamos tratando de desarrollar el co-working y las empresas que estamos de base son: SONEX, Ozu-Media que es una empresa de publicidad audiovisual y está un espacio-estudio sostenido por Sonex, Ozu media y otros dos socios que le entraron al estudio. Estamos por implementar también una empresa de management y de producción de eventos. Teniendo el espacio como oficina, comenzamos a ver el patio y otras áreas, otros cuartos porque es muy amplia la casa y no la ocupábamos por completo. Decidimos invitar a compañeros talleristas, hicimos una convocatoria para que la gente se acercara a la casa y propusiera talleres o de lo que quisieran hacer en la casa, ciclos de cine, conferencias. La idea de la casa es trabajar de un modo cooperativista, ahora sí que es un sueño un poco hippie, moderno porque si hace falta el dinero pero no es pensando mercantilmente más bien que haya para pagar la luz, comprar papel de baño, agua. Lo que se le pide a los talleristas son veinte pesos por hora del espacio, que es como lo mínimo que se podía pedir. La idea principal de la casa, surgió hace dos años en un verano que estábamos en Canadá y Randy estaba aquí en México. Yo le comentaba a Randy que es de Minatitlán y llegó a Xalapa a vivir después de estar unos

años en el DF y me hablaba de que Xalapa tenía una energía distinta ¿no? ¿Y por qué Xalapa manejaba una energía distinta a otras ciudades en el país? En el único lugar que lo había visto de manera similar era en la Condesa, como esa energía artística, interesante, Coyoacán más o menos. Y yo le comentaba que yo me imaginaba que todo esto había surgido en Xalapa a partir del estridentismo, pues en Xalapa la corriente artística, distinta que no existe en otras ciudades surgió a principios de los años veinte pues con Manuel Maples Arce, con Arqueles, con Alva de la Canal, con toda esta gente que se empezó a juntar y empezaron a hacer su tendencia literaria y crearon todo lo que fue el estridentismo. Y nosotros necesitábamos tener un estudio y un lugar donde trabajar, buscamos varios espacios y coincidimos con esta casa, y dijimos cómo le vamos a poner de nombre a esta casa y yo dije, vamos a ponerle La Casa de Nadie, por el Café de Nadie, pero no por seguir continuando el movimiento estridentista sino por hacer lo propio, lo que nos toca a nosotros pero con una base de que hace 100 años se estaba haciendo esto, Estridentópolis, se estaba haciendo una base artística en Xalapa, entonces nosotros no nos vemos como los únicos que estamos haciendo algo, simplemente retomamos valores de ellos. Tenemos pegado el manifiesto estridentista aquí afuera del estudio que no le entendemos mucho, es muy complejo. Estamos en otro contexto, no venimos del campo y llegamos a una ciudad estridente, sino ya crecimos en una ciudad estridente. Ahora más bien estamos tratando de regresar al campo o algo así, es distinto. La primera inauguración del espacio, que fue el año pasado, Valentina había hecho un guión para Ozu-media que a su vez junto con Andrea Betancourt estaban haciendo un video de docu-ficción animado del estridentismo precisamente y los ayudó mucho Esther Hernández Palacios y gente muy metida en el tema. Y lo que hizo Valentina para esto fue un guión del documental, lo desarrolló y su forma de escribirlo fue hacer un cadáver exquisito de todos los estridentistas. Tomó escritos de cada uno de ellos e hizo como si los estuvieran escribiendo. Así como si lo estuvieran haciendo otra vez ellos, tú sabes que Maples escribía una frase y la continuaba otro y la continuaban y así hasta construir un escrito que llamaban cadáver exquisito. Entonces Valentina, al momento que Andrea Betancourt la invitó para hacer el guión decidió hacer un cadáver exquisito pero de ellos, tomando varias novelas creó un cadáver exquisito muy bonito y entonces hicieron el documental, la docu-ficción animada. Ya al tener la casa, el documental todavía no existe como tal, todavía no se ha dado a conocer, pero pues



Valentina tenía la necesidad de que se viera ese guión, y como la casa es un espacio interdisciplinario, entonces decidió hacer un performance con el mismo guión del documental pero pues invitando a bailarines de contemporáneo, invitando a Luis Felipe bailando son jarocho, ella hizo cosas con fuego. Hay un video de la Casa de Nadie, del performance y fue nuestra primera inauguración, hubo mucha audiencia. El performance bastante completo y salió bastante bien. Mi papá, yo aprendí del estridentismo gracias a mi padre, él era parte de la compañía de Teatro en el 98, creo, 99. Se hizo una representación del estridentismo, se llamó “Los estridentistas” una obra de la Compañía de Teatro de la UV y a mi papá le tocó ser Manuel Maples Arce, entonces mi papá tiene sus fotos como Manuel Maples y yo recuerdo haber ido a ver la obra y no entenderle nada pues tenía como 8 o 10 años. Y entonces le dije a Valentina, y Valentina lo invitó y él se presentó como “el estridentista” no uno en particular y él hablaba como estridentista, se vistió y hablaba del manifiesto, le repartía el manifiesto a todos, entonces nuestro vínculo con el estridentismo es ese: retomar el nombre para homenajear al movimiento, no es tanto vamos a ser estridentistas y vamos a seguir el estridentismo sino que existió el estridentismo, fue una corriente literaria que dio inicio o permitió que Xalapa fuera distinta, de otra forma de las ciudades en México. Hasta ahí yo sé, digo no sé en 1800 o hace mucho cómo era, se que hace mucho era una ciudad importante también para los totonacos y había cosas fuertes, y este no sé la cuestión artística como se había manejado antes ni nada pero si se que a partir de los veinte ya había gente haciendo esto. A lo mejor viene de antes ¿no? Pero ya sé que los veinte ya estaba surgiendo este movimiento y es una forma de homenajear esto.

## **2.- ¿Cómo gestionaron el espacio?**

R: Nosotros rentamos el espacio que es propiedad privada. Es una casa que maneja una renta bastante elevada por su buena ubicación y como somos tres empresas, Ozu- media que tiene su trabajo por fuera que hacen video, es una empresa consolidada trabajan en ocasiones para la UV, el festival Tajín, el Festival de Cine en Guadalajara varios años. Y pueden pagar su renta que da para una parte del total. Sonex también tienen un fondo que viene de sus presentaciones para pagar la renta de su espacio en la casa y con el estudio, con su trabajo que estamos implementando y queremos hacer una editora musical para el financiamiento. Entre los tres pagamos la renta total. Y a partir de ahí los talleristas más

bien ofrecerles el espacio y es una forma de recuperar una parte. No se paga de los talleres la casa, más bien es como el interés de que el espacio funcione para otras personas.

Somos un espacio totalmente autónomo, no tenemos hermandad con otros espacios. Ozu-media si tiene integrantes en otros espacios, por ejemplo, hay integrantes de Ozu-media que trabajan en Hacker-space en Cholula. No hay un vínculo como tal, hay algunas actividades que se han desarrollado, por ejemplo, la del “Hacktivismo” en que vino gente de allá a dar conferencias de Hacktivistas y estuvo lleno, estuvo muy bien. Y también ha habido cursos de “Arduino” que es como hardware libre y que también lo trajeron la gente de Cholula. En cuanto a hermandad con otros espacios no se ha dado no porque no queramos sino porque no hemos llegado a ese momento. En algún momento se trató de hacer una hermandad con “La casa del cine” en el d.f. pero no se ha concretado.

### **3.- Se podría decir que hasta ahora ha sido una iniciativa independiente...**

R: Completamente independiente, al ritmo que hemos podido ir avanzando. La casa estaba en ruinas, sacamos tres camiones de escombros, el estudio prácticamente lo hicimos nosotros con nuestras manos. Tenemos un taller de carpentería y agarrar la madera, cortarla. Todo el estudio es de madera, hay fibra de vidrio, hay tabla roca, ha sido un trabajo de nosotros. Porque no hay un presupuesto destinado a trabajar, es más bien diariamente ver para qué nos alcanza, con cuánto contamos, si hay cinco pesos, para qué alcanza, falta papel de baño ah pues vamos a comprar. Oye que cayeron mil pesos pues vamos a poner tablas de madera. Entonces en un año logramos montar el estudio que si fue una inversión grande pero digamos que de la nada, no había nada. Estaba completamente abandonada la casa, nos la dieron recién habilitada, los pisos estaban en mal estado, tuvimos que cambiar el piso de afuera. Queremos implementar un cafecito afuera para que haya opción de tomar un café. Tenemos muchos problemas con los vecinos porque no les gusta el son jarocho, no soportan el ruido, consideran que el son jarocho es ruido y mandan a gente del municipio y la gente del municipio ve los talleres y no entienden por qué y como que estamos todavía en un trámite raro porque estoy viendo que me den los permisos pero los vecinos se oponen. Es complicado, no tenemos ningún interés en que aquí se venda alcohol, que esto se vuelva tipo bar o antro, todo lo contrario sino que sea un centro cultural, o mejor dicho de intervención cultural. Hay talleres de yoga, son jarocho, pintura, francés, inglés, danza

contemporánea, ballet, de guitarra, en junio empiezan las clases de náhuatl, estamos tratando de que cada vez haya más talleres.

**4.-¿Cómo ha recibido la comunidad que se beneficia de los talleres el espacio?, ¿Quiénes son los que vienen?, ¿Se ha podido abrir el espacio a nuevos públicos?**

R: En cuanto a publicidad se ha trabajado mucho en redes sociales y hemos logrado una audiencia bastante amplia. El usuario de Facebook en menos de un año tenía cinco mil amigos, se saturó la red social. Empezamos a habilitar la página de Facebook y va muy bien la página, todos los días las estadísticas van subiendo, entonces la gente que llega es muy diversa. Yo estoy tratando de manejar un canal en internet que se llama Casa de Nadie en You Tube y ahí diariamente estamos subiendo videos de lo que sucede, no se editan simplemente es como un reflejo de lo que está pasando en la casa. Ahí te das cuenta que hay niños chiquititos, hay jóvenes que siguen la clase de jarana. En contemporáneo vienen más chavas, de 25 a 27 años es la población que más hay. Pero por ejemplo, en las clases de zapateado vienen señoras como de 50 y 60 años, en la clase de jarana vienen viejitos y con chavitos de 15 años. Y los ves y se relacionan super bien, se ríen, platican. Y después encuentras a las mismas personas en fandangos, se están formando como grupos del taller propiamente de son y es un grupo variado en edades. Y Ozu-media realiza castings ahí si vienen de cinco años hasta sesenta años, personas que conocen el espacio, les interesa, clientes de laudería de todo tipo de edades. Y nuestro público si es predominantemente joven podríamos decir, pero también hay actividades de puros niños, la presentación de un libro. Pero hay de todo, quizá los jóvenes por ser más activos y están haciendo más cosas yo creo.

**5.-¿Qué aspecto de esa vanguardia crees que se conecta con lo que hoy es este espacio, con lo que tu eres como chavo, como artista?**

R: La conexión la tuvimos que hacer un poco forzada porque la verdad el movimiento quedó muy olvidado, casi desapareció, sino es por Esther Hernández Palacios y otras personas que estuvieron ahí como que tratando de revivirlo. Creo que la importancia de revivirlo y todo es por el simple reflejo de la ciudad en la que estamos o sea que si es muy

cultural y que volteas a ver el país y ves que no hay algo que se asemeje. Y fue una necesidad de entender de dónde viene esto y no imaginarnos que es de nosotros, porque veo muchos chavos que sienten que están descubriendo el hilo negro de la cultura o de la gestión o no sé. Es como buscar un poquito de humildad, y buscar gracias a quien estoy aquí ¿no?, gracias a quién puedo hacer lo que estoy haciendo, gracias a quien en Xalapa se puede fomentar la cultura o puede haber una gestión hacia cuestiones culturales. Porque vas a otros lugares incluso en el mismo estado, como Coatzacoalcos y tratas de hablar de cultura o tratas de pedirles fondos y te van a querer poner alguien de la academia, para ellos eso es cultura, les hablas de cualquier cuestión literaria y no van a tener idea. En Xalapa, creo que si fue una búsqueda de origen, de dónde venimos, por qué podemos tener la posibilidad de estar aquí haciendo nuestras cosas, gracias a estas personas que fueron un pilar de este movimiento.

Por ejemplo, cada vez que viene alguien y me dice: ¿por qué la Casa de Nadie? Trato de explicarles porque es un nombre fuerte, las personas que van caminando y ven el nombre les resulta fuerte, las asusta un poco porque la palabra les remite a soledad, orale no hay nadie. Y cuando comienzo a explicarles se van con una sonrisa y dicen ah está interesante, está bonito. El año pasado cuando recién abrimos y decidimos hacer “La Casa de Nadie” yo tenía mucho interés en que no nos catalogaran solo como estridentistas o que dijeran estos no saben nada sobre estridentismo o esto qué tiene que ver. Entonces mi idea era abrir la casa y que al interior hubiera una exposición de Luis Reichi, por qué de Luis Reichi porque en los setentas hubo otro movimiento. En el estridentismo no hubo una continuidad clara después de que estuvieron en Xalapa, no fue el estridentismo y sus alumnos. Entonces por qué Luis Reichi, porque en los setenta sí se generó otro grupo, estaba Pepe Maya, Luis Reichi, pintores plásticos que viajaron por todo el mundo. La compañía de teatro de la UV estaba en su mejor momento, ganaban premios en Perú, Colombia, San Francisco, Chicago, era un momento en que Xalapa era vista por internacionalmente como ciudad muy cultural igual que cuando estaba Maples Arce. En los setenta se hablaba de Xalapa a lo mejor ya no como Estridentópolis pero se hablaba de la compañía de teatro, de grupos de gente que estaban haciendo cosas muy interesantes. Y que de alguna manera en los ochenta y noventa volvió a bajar, fue una época complicada para la cultura y para muchas cosas, entonces como que sentíamos que era importante recordar esas cosas. Y por qué Luis

Reichi tenía “La Tasca” que se convirtió en el espacio donde todos los artistas llegaban, la gente que tenía que ver con la torre cinética, la gente que tenía que ver con la radio estaba en la tasca, toda esta gente que creó Zafra en el DF Jorge Sánchez estaba en la Tasca, la gente de teatro, Enrique Pineda, Demian Alcazar estaba en la Tasca. Era un espacio en que ibas a convivir con el arte, con el ambiente artístico más que ganar dinero o tomar copas. Y eso inspira a La Casa de Nadie porque puede ser un movimiento que impulse a eso, o donde tengan lugar varios movimientos. Es desarrollar ideas, estar abiertos, aprovechar los recursos, ir creciendo.

### **Anexo 3**

#### **Entrevista con el organizador de Jornadas Estridentistas Vicente Espino Jara (2012)**

1.- Nos podría platicar un poco de las jornadas estridentistas, ¿quién las organiza?, ¿cómo surgen?.

R: Nosotros consideramos, un grupo de amigos quienes integramos este grupo desde ya hace algún tiempo, hemos venido con la idea de que la ciudad de Xalapa conocida a nivel nacional por ser un centro cultural por naturaleza, ya sea en lo educativo o por sus expresiones artísticas, plásticas, le hace falta una dinámica más frecuente de cultura pero que esta dinámica más frecuente de cultura tiene que estar más socializada. Partimos de la idea de pensamientos de que tenemos que socializar la cultura, es decir, tenemos que ciudadanizarla. Que los ciudadanos hagan suyos los patrimonios de la ciudad, hagan suyos los monumentos culturales de la ciudad y al hacerlos suyos tiene dos vertientes: 1) son sus principales difusores, son los primeros en exigir la calidad de lo que se les ofrece pero también son los principales custodios del bien. Tal vez yendo a las teorías del patrimonio desde un sentido constructivo: sino conocemos lo que poseemos y lo que tenemos, difícilmente lo valoramos. Los que habitamos Xalapa, los que nacieron en la ciudad y los que transitoriamente la habitan suponen que viven en una ciudad cultural, pero qué tanto están comprometidos con una ciudad cultural, qué tanto está comprometido el vecino con tener una fachada digna que enriquezca la parte urbana de la ciudad, qué tanto está comprometido con podar el árbol que tiene afuera de su casa como manifestaciones de

integración y de tener puesta la camiseta. Bajo esa idea hemos venido caminando en consolidar una especie de asociación civil que lo denominamos el Eco del Patrimonio y el Eco del Patrimonio a partir de su propio nombre es hacer eco a todas las manifestaciones patrimoniales y culturales. En una revisión muy rápida de todo lo que en Xalapa se ha dado y de lo que Xalapa ha aportado a la cultural nacional e internacional, nos dimos cuenta que en el caso del estridentismo, que es un movimiento de vanguardia de los años veinte, no tenemos un trabajo completo ni acabado. Se ha intentado muchas veces acercarse al estridentismo, hemos intentado desde diversas vertientes acercarse al estridentismo: académicas, literarias, pero tal pareciera que el estridentismo solo quedó atrapado en el ambiente de la poética que encabezó Manuel Maples Arce con la cuestión de sus poemas y todo lo demás, el mismo Quintanilla, algunos poemas de Arquelas Vela, pero pareciera que sólo en lo académico se quedó y creemos que el estridentismo es más que eso, es decir, en ese lapso de tiempo permitió desarrollar actividad teatral, permeó la música contemporánea de ese momento para hacer una ruptura musical, permeó en las artes plásticas, tanto en el grabado que ha sido algo que se ha explotado mucho como en la pintura de caballete, permeó también desde luego en la cuestión urbana, en el diseño urbanístico de la ciudad. Si bien para 1927 que sale esta película francesa que está en boga en ese momento que es *Metrópolis* donde se da un cambio drástico en donde la tecnología se impone al hombre y el hombre se vuelve como un sometido de la tecnología, pero habla de un cambio de una ciudad que transita del plano campirano al plano tecnológico y urbano, creo que ese es el ideal en el que muchos de ellos quisieron plasmar en esta ciudad. En palabras de List Arzubide dice: “fue un encuentro Xalapa donde luchamos los jóvenes que traíamos estos ideales y ahí tuvimos la coyuntura, la oportunidad de poder realizar nuestros ideales” y en esa realización de los ideales es indispensable encontrar la voluntad y la disposición de un gobernador que en ese momento lo era Heriberto Jara que había sido un revolucionario de la lucha armada desde 1910 en adelante, que había estado en el frente de batalla y que al llegar 1916 como constituyente de la república es quien aporta fundamentalmente los derechos sociales, derecho a la educación y al trabajo básicamente, las 8 horas y en su función de gobernador constitucional 24-28 y con la coincidencia de estos jóvenes innovadores creo que logra la empatía porque lo que eran los ideales de la lucha armada se vuelven en ese momento la praxis ideológica de la lucha armada, es decir, llevar a la

práctica los ideales de justicia social y tal vez a través del estridentismo por eso las facilidades, les permite a ellos innovar y hacer cambios significativos en la ciudad. Creo que por ahí va. Entonces en ese rescate, podemos hablar de muchos temas ¿no? Por ejemplo, hemos venido abordando otros que no tienen nada que ver con estridentismo pero hemos venido trabajando con la integración del Museo de la Ciudad que depende del ayuntamiento, Sabino Cruz es directivo y bueno hemos integrado un guión en el Museo de la Ciudad para identificar algunos elementos u objetos que el xalapeño los pueda hacer suyos que se puedan identificar desde una plancha metálica del siglo XVII, o desde no sé, el globo terráqueo que representa la universalidad de Xalapa en las ferias del siglo XVIII. Es decir, todas estas cuestiones importantes que nos deben de dar identidad. Probablemente la crisis de Xalapa pudiera ser en este momento, culturalmente hablando, una crisis de identidad como que tenemos muchos espacios, muchas galerías privadas, muchos centros culturales, muchas librerías de uso y nuevo; pero hace falta estar constantemente reciclando y trabajando nuevas investigaciones culturales para que la población las haga suyas y de esta manera también podamos combatir con cultura y con educación los malos tiempos que estamos viviendo.

Z. Y ¿cree usted que el estridentismo sería ese elemento de cohesión o uno de los ellos?

R: Es uno de los elementos a los que queremos dedicarle un tiempo, a hacer el trabajo de investigación del estridentismo, refrescar el estridentismo y que para 2013 podamos hacer, por llamarlo de alguna forma, el Festival del Estridentismo, y que se vuelva un evento académico y cultural anual de la ciudad porque la ciudad no tiene un festival propio. Se han traído festivales de otros lados, escritores europeos, norteamericanos pero la ciudad no tiene su propio festival, y si el estridentismo se consolidó en esta ciudad y aquí es donde rindió sus frutos más importantes debiera tener la ciudad esa vocación de rescatarlo, hacerlo suyo y hacer un festival del estridentismo, quiero pensar en Guanajuato como el Festival Cervantino, entonces creo que Xalapa tiene todas las condiciones para hacer el Festival del estridentismo o de Estridentópolis.

Z. Este festival ¿cómo lo piensan, qué actividades tendría?

R: Bueno, a partir de la experiencia que nos dé esto. Porque sabes también el intento ahora, de este primer arranque, lo que pretendemos además de lo que te expuse, es poder formar un público, porque esta ciudad carece de un público. Van a la presentación del libro los amigos de siempre, van al concierto musical los amigos de siempre, van al concierto de la Sinfónica de Xalapa su clientela de todos los viernes, y así tu lo puedes ir revisando en todas las expresiones culturales de la ciudad, hace falta generar un nuevo público y la ciudad, por fortuna, es habitada por una población preferentemente joven que migra de otras regiones del estado y de otras entidades periféricas, entonces necesitamos contaminar de ese gusto por la cultura de ese amor por el arte a los jóvenes que habitan esta ciudad para que a su vez sean promotores de esta maravilla de diversidad de expresiones artísticas que tiene Xalapa y de cultura.

Z. Mencionaba hace un momento que el movimiento estridentista permeó o influyó distintos rubros ¿cómo cree que permeó el diseño de la ciudad concretamente?

R: Bueno lo que hemos nosotros revisado y la experiencia personal nos deja muy claro que el Xalapa tradicional del XVIII, diecinueve donde viene un diseño arquitectónico muy español con tejas, con techados volados para que escurran las aguas, con sus calles empedradas, sus calzadas empedradas, con una parte inclinada hacia al centro para que corran las aguas y se puedan desalojar las aguas porque sabemos que llovía con mucha frecuencia. Toda esa parte romántica y bella del dieciocho que pasa al diecinueve completa y que recibe muy pocos cambios, una ciudad que sigue siendo un punto importante de estancia de los comerciantes del puerto de Veracruz que en temporadas de verano y de primavera vienen a pasar sus grandes tiempos a la ciudad, hay una sepa de músicos muy importantes en la ciudad, que hay este calor humano de Xalapa, se va a ver irrumpido de una manera... podríamos decir, un tanto... estridente. En el momento en que Jara es gobernador del estado se hacen propuestas innovadoras, porque a esta pequeña ciudad hay que ponerla a la par de las grandes ciudades, hay que intentar llevarla a la par urbana de las ciudades grandes que están contaminadas por todos estos elementos mecánicos. Lo primero que es poner las calles en condición física recibir a un nuevo elemento que va a convivir con los habitantes que es el vehículo motor. Entonces hay que quitarle las calzadas de piedra porque decía una persona que rodó sus carros en ese momento, que era tan grave que



cayera la llanta en el arroyo del centro, que los rines eran de madera y se quebraban y costaba mucho trabajo reparar un auto que cayera en ese cañito de agua. Entonces eso impedía la modernidad y creo que la primera etapa es meterle drenaje a la calle de Lucio, a la calle de Revolución, a la calle de Enríquez y quitarle sus empedrados y ponerles la novedad tecnológica: el asfalto para que se pueda pasar los carros con mucha libertad y comodidad. Eso ya le da un cambio urbano a la ciudad, es decir, definitivamente ya le empieza a quitar esa parte romántica, bella, tradicional y la empieza a meter al plano de la modernidad, a la competitividad de la modernidad. Llegan los primeros automóviles Ford, empiezan a circular ya por algunas calles de la ciudad con mayor comodidad y se le va a hacer una avenida periférica. La ciudad sólo llegaba, en la parte sur, pues muy cerca de lo que son la zona de los lagos y la avenida que era el viejo camino a Coatepec, entonces se le va a hacer, desde la estación antigua del ferrocarril una Calzada, moderna, lo más recta posible que va a ser la Calzada de Atletas y que esa calzada se llama hoy Venustiano Carranza y que inicia a partir de lo que hoy está la salida a la carretera nueva a Coatepec. Ahí inicia y de ahí se dirige con destino a hacer el encuentro a la ciudad jardín que es donde se encuentra el Estadio, el conjunto de Los Lagos y la ambiciosa ciudad jardín. Eso también es una novedad porque se le va a agregar una avenida moderna como vía periférica a la ciudad, se le va a agregar desde luego el Estadio, la arquitectura del estadio que pareciera ser la cereza del pastel, la obra arquitectónica más importante que es concebir materialmente de un norteamericano que radicó en Xalapa: Kenneth Boone quien aprovechó la forma de lo que se llamaba las Lomas de Melgarajo, ahí había ya eventos culturales, eventos deportivos y tardeadas por la propia forma y entonces lo que el gobierno del estado hace con su ingeniero Modesto C. Rolland es aprovechar la formación topográfica para construir este majestuoso estadio con un enfoque griego, romano, ecléctico totalmente, entonces bueno ese va a ser un cambio adicional a la ciudad le va a dar un plus urbanístico a la ciudad porque habrá que hacer las calzadas para llegar a ese punto. Por otra parte, la parte tecnológica, es decir se compra la estación radiodifusora de telefunque? Que era en aquel entonces el último grito de la moda y que tenía como propósito fundamental dice Heriberto Jara en una carta: difundir eventos educativos y culturales a la población veracruzana, ese era el objetivo de lo que bueno al cabo de los años se convirtió en la matriz de lo que es Radio Universidad Veracruzana.

Ahí es donde Xalapa se moderniza porque fíjate que mi papá vivió más de noventa años y a él le tocó ese momento, el nació en 1907, era transportista. Y de los recuerdos que yo tengo de ese momento es que el decía, él puso el primer servicio urbano que hubo en Xalapa entonces a un coche le quitaron la carrocería y la hicieron de madera el cajoncito con sillas cobraban cinco centavos y hacían un recorrido de la Iglesia del Calvario hasta la estación y regresaban (la estación, le estoy hablando de la estación allá por la estación de luz ¿no?) entonces el decía que las personas no se subían porque estaban acostumbrados a caminar... y se subían recuerda que se ponían de pie no se sentaban para que cuando pasaran por la construcción del estadio ver la obra, es decir, les llamaba la atención la obra entonces tuvieron que quitar el servicio porque era tan pequeño Xalapa que estaban acostumbrados a caminar y no había necesidad del camión. Y luego me platicaba por ejemplo, que la mamá de Justo Fernández, la señora Rosa López que vivía en la mera esquina de Clavijero y Juárez, la casa donde vive el obispo, ¿sí sabes? Bueno que sacaban el coche y la señora no se quería subir al coche porque suponía que al bajar la calle de Clavijero que los frenos eran de resorte decía la señora y entonces el resorte se iba a romper y el carro se iba a ir derecho. Es decir, es ese temor al cambio tecnológico tan importante que se dio pero que le permitió a Xalapa transformarse de una ciudad pueblerina a un primer intento de ciudad moderna. ¿Cuáles son los costos? Que en el momento en que ellos planean la modernización de la ciudad, creo yo, por lo que he visto los documentos que he leído que había como que una planeación; es decir, había que asfaltar las principales calles. Rompen Revolución hasta arriba había una Iglesia que era la Iglesia de la Cruz de la Misión, la tumban y comunican la calle del sisco? Que era veinte de noviembre porque era la carretera federal México-Veracruz. Tú venías de México entrabas por donde está la Normal ahora, llegabas a Ávila Camacho donde esta la gasolinera “El paraíso” por eso están las gasolineras ahí, después avanzabas a la otra gasolinera que es ahí en la “Cruz de la Misión” y después te ibas hasta la de “la Piedad” y ya de ahí te ibas para salir a México, esa era la carretera México-Veracruz. Entonces había que comunicarse con la carretera por eso quitan la iglesia y abren Revolución. Ahora que tengas tiempo sube a esa esquina y ahí hay una placa grande de mármol grueso donde dice “esta Avenida de la Revolución, inaugurada en 1925 por el gobernador ta ta ta... La misma placa está allá en la Calzada de Atletas en la mera esquina del Archivo General del Estado, enfrente. Es decir como que había la intención de hacerla

funcional, se planeó hacer un puente que comunicara a la ciudad jardín, la zona universitaria comunicarla con ehh... donde está el paseo del ayuntamiento donde están las virtudes, desde ahí despegaba el puente que era un poco parecido a la arquitectura que tiene el Puente Xallitic así de arcos e iba atravesar hasta salir al estadio, es decir, la intención de integrar todo en un eje funcional por acá, las avenidas... En ese sentido, viene el cambio de Jara, viene el relevo de Jara, viene Tejeda. El enfoque de Tejeda es más hacia el campo, en su segunda etapa viene muy visceral contra la Iglesia, ya había vivido la cristeada siendo secretario de gobernación. Fue muy radical contra la iglesia; y la segunda vez, cuando se había llevado por primera vez muy bien con todos los señores que están por aquí, en la segunda etapa llega y les pega durísimo. Es decir, llega recalcitrante se confronta con Guizar y Valencia, los balazos, queman a la santa, se generan una serie de conflictos entonces no hay un cambio significativo en la ciudad, su apoyo es el campo. Y luego vienen los demás gobernadores en sucesión y creo que bajo la misma idea pero no organizada intentan modernizar a la capital del estado porque es la capital y tiene que estar a la punta, tiene que ser ejemplo ¿no? Entonces es a tumbar a diestra y siniestra y en el 2012 vemos lo que nos dejaron, construcciones de todo tipo, unas encima de otras, otras fuera de contexto. La fachada urbana de las calles de lo que una vez fue el centro histórico son totalmente distintas, tienes un pasaje Tanos, tienes una casa Olivier, tienes un edificio Nachita, un Argentina, ni uno tiene nada que ver con el otro. Le dieron totalmente en la torre bajo la idea de modernizarla; quitaron el jardín pusieron la plancha para que nos vayamos a quejar de nuestras inconformidades, es decir, la quisieron poner al tono de las grandes ciudades sin una planeación urbana de crecimiento y sin seguir algunos patrones de diseño arquitectónico, entonces bueno es un desorden la arquitectura de la ciudad solo los que vienen de fuera yo los admiro porque siempre dicen ¡qué bonita ciudad! Y tu dices pues no sé si a mi me pasa lo mismo porque yo no le veo lo bonito.

Z: ¿Qué legado en términos culturales para la ciudad se deben al estridentismo?

R: En la parte cultural, yo creo que fue efímero. Cuando se va Jara, ellos se van. Creo que la única parte cultural que fue un legado para el estado es la modernización de la tecnología de la imprenta del gobierno. Veníamos de una imprenta de cajas blanco y negro, o negro

nada más. Y en el momento de Jara en el que se invierten varios miles de pesos permite que la tecnología se modernice al más alto punto de vista, y eso permite que en esos dos, tres años se publique Horizonte, se publiquen estos libros que eran extraordinarios, las ediciones culturales que List Arzubide señala como diez que estaban ya para imprimirse, es decir socializar la educación. Hay que llevar a toda la ciudadanía toda la cultura, y hay que romper con los viejos modelos, el libro tradicional que nos dejó Justo Sierra que ahí los niños aprendieron historia y ahí aprendieron las verdades del país, ellos pretenden cambiarlo a través de lecturas populares.

Entrevista grabada a Daniel Martí Capitanachi y Fernando Winfield Reyes, profesores de la facultad de Arquitectura, UV. (proyecto de clase: Estridentópolis, ciudad del futuro)

Fecha: 05 de noviembre del 2013

Duración: 15 minutos, 46 segundos

Por Zoila Martínez Cortés

Z: Si pudieran explicarme un poco de cómo surge su proyecto de clase y por qué recuperar la experiencia estridentista

D: Partimos de la idea de que el estridentismo es la única vanguardia a nivel artístico que nace en México, particularmente Xalapa, y que está asociada a un discurso político, lo que pretendían era pasar de una época clásica a una época progresista asociada a un término moderno. Entonces hicimos una primera aproximación para un capítulo de un libro que se iba a publicar en la Universidad de Guadalajara pero no habíamos podido llevarlo a la práctica en un taller. Entonces lo que planteamos fue pensar que estábamos exactamente en la misma época pero un siglo después. Estábamos exactamente en los mismos años en que surgió el estridentismo y que se buscaba plantear qué era una ciudad futura. Lo que hicimos acá en la escuela con un resultado que la verdad nos sorprendió, porque iniciamos presentando a los muchachos cómo eran los manifiestos, cómo se pretendían hacer las rupturas, cómo de una cuestión formal se había trascendido a modelos utópicos y planteamos una idea de cuál sería para ellos el futuro de la ciudad y se desarrollaron proyectos de muy diversa naturaleza. Unos que iban del aprovechamiento del subsuelo que

eran los rascasuelos?, otros que tenían una visión de recuperación de la ciudad desde el punto de vista natural, otros que insistían en las cuestiones de movilidad y todos afianzaban una idea de un cambio muy importante con base en estas rupturas. Ya no desde el neoclásico, en el caso de Porfirio Díaz, sino de la ciudad construida consumidora de recursos naturales que era la ciudad del siglo XX. Entonces hicimos nuestros ejercicios y creo que alcanzamos, por lo menos mucha curiosidad por parte de los estudiantes para poder eslabonar lo que eran sus ideas de cara a una ciudad futurista. Y lo simpático fue que para unos el futuro era muy inmediato, había futuros a diez años y había futuros a 100 años, hubo quien planteó ciudades ....¿? quién reconoció sus realidades inmediatas para bases del proyecto. Y entonces las respuestas fueron muy muy distintas.

Z: ¿Dentro de sus estudiantes había conocimiento del estridentismo o era la primera vez que oían hablar de él?

F: No... es algo que se presta a una riqueza pero también a una dificultad. Ellos conocen la vanguardia estridentista, que en realidad hablan de una ciudad imaginaria, lo más cercano a un concepto de ciudad en el estridentismo lo hallaríamos en la gráfica estridentista, pero no es una gráfica propiamente urbana. Hay dibujos de edificios, y un contexto de ciudad, pero es sólo una gráfica que hace alusión a la arquitectura pero no hay un estridentismo como tal que tenga representaciones precisas constructivas arquitectónicas. Lo que nosotros intentamos desde esta dificultad es hacer las posibles inferencias que estos modelos iconográficos tendrían en relación con una ciudad del futuro. Como lo señalaba Daniel, la riqueza fue la variedad de interpretaciones porque inicialmente el ejercicio proponía reinterpretar el estridentismo en el momento presente con algún escenario futuro. Pero en realidad algunos de los modelos resultantes de los alumnos que como equipo finalmente desarrollan, son bastante lejanos al estridentismo, incluso cuando en algún punto puedan existir conexiones de significado. Los alumnos no tenían realmente un dominio de lo que es el estridentismo, vale la pena mencionar que cuando uno revisa lo que se ha producido en español o en inglés, yo he observado que crecientemente hay una literatura en inglés que se desarrolla más que en español, lo cual nos hace pensar que a veces se llega a conocer más al estridentismo desde un punto de vista externo, no local. Entonces no había el conocimiento, es como una especie de luz, tener una vanguardia aquí, hay desde luego

conexiones importantes de los estridentistas respecto a una vanguardia anterior de origen europeo, lo que fue el futurismo en Italia eso si se llega a conocer más. Pero llega a ser muy interesante saber que localmente, después de la ciudad de México, en Xalapa se gesta una vanguardia de carácter internacional, aunque poco conocida localmente.

Z: Menciona una cuestión muy interesante y es una duda que yo creo hasta la fecha tengo, sobre Estridentópolis como ciudad imaginaria. En la investigación que ustedes han realizado, ¿existe algún dato que nos diga que los estridentistas en los dos años que permanecieron aquí en Xalapa contribuyeron de alguna forma para realización de algún diseño urbano?

D: No hay una propuesta como proyecto urbanístico concreto, pero en escritos de Maples Arce sí hay pronunciamientos en su caso, por ejemplo para defender algunos inmuebles que el consideraba de valor histórico en el caso del Puerto de Veracruz para no ser demolidos porque apuntaba que las ciudades debían tener un corazón en el que se pudiera vaciar toda la memoria histórica pero debían tener en oposición otros espacios que pudieran generar las cuestiones de tipo futura. Él estuvo ligado a la cuestión gubernamental de Veracruz a través del área educativa, entonces él va a ser un impulsor de que esos espacios nuevos se añadan a las ciudades viejas. Es demostrable en el caso de Xalapa con la cuestión del Estadio. El Estadio va a ocupar un territorio que si bien era cierto se ocupaba para fines deportivos pues no estaba previsto como una infraestructura importante para la ciudad, inclusive se hace sobre una zona de terrenos llena de ciénegas, entonces este tipo de arquitectura nueva y la urbanización de otros espacios, viene a ser una remembranza de una ciudad jardín, es impulsado en el entendido de que van a ser nuevos fragmentos de ciudad en donde la construcción de futuro es posible sin de ninguna manera menoscabar la importancia histórica de los centros. Eso sí está escrito y constatado. No hay un proyecto hecho por el estridentismo pero si hay una propuesta...

F: Lo que apunta Daniel es muy interesante porque a veces se presta a confusión. En el mismo paralelo histórico son contemporáneas las propuestas de los estridentistas con esta ciudad ideal “La Estridentópolis” y lo que es Xalapa que recibe una propuesta de Modesto C. Rolland que había vivido en los Estados Unidos, conoció los modelos de las nuevas ciudades, de la planeación de la ciudad norteamericana pero sobre todo la influencia de la

ciudad Jardín que es un modelo inglés que tiene una difusión prácticamente mundial. Y en un trabajo reciente que hemos elaborado, Daniel y yo hacemos un recuento de cómo hay un impacto del modelo de la ciudad jardín que es un modelo inglés, que se filtra a través de las urbanizaciones en los estados unidos y que llega a México en varios casos muy interesantes. Hay un referente de 1925 que es un modelo de ciudad jardín para Xalapa que ocupa lo que prácticamente hoy es nuestra zona universitaria. En el momento en que hicimos el ejercicio de la Estridentópolis, tratamos de ver las posibles ligas entre esta ciudad de los estridentistas, la Estridentópolis, con esta otra ciudad física con la que hay propuestas, dibujos muy muy interesantes, como las obras que se estaban haciendo, como el Estadio Xalapeño, una obra también vanguardista de 1925 y el puente Atenas. Lo interesante es que en ese momento hay como un concepto de vanguardia, un concepto donde la ideología revolucionaria se asocia a una vanguardia social y ya desde la vertiente de la técnica que sería la del ingeniero Rolland, o ya desde la vertiente artística que sería la de los estridentistas se está apuntalando la idea de un futuro, la idea de una sociedad que busca trasladar sus necesidades hacia una visión alentadora de lo que es el futuro. No hemos logrado, ¿verdad Daniel?, hasta donde hemos investigado hacer la conexión, es posible que se hayan conocido porque como mencionaba Daniel, Maples Arce, además de estar ligado al proyecto educativo es el Secretario de Gobierno de Heriberto Jara y es quien tiene bajo su cargo la editora de gobierno que publica tanto cuestiones estridentistas como publica este folleto de la Ciudad Jardín y las principales obras del gobernador Heriberto Jara que está fechado en 1925. Entonces es un símil desde el punto de vista urbano muy rico porque está un proyecto que plantea consideraciones sobre una realidad local pero también está este proyecto que habla de una ciudad ideal y quizás hay una frase que a mi me gusta mucha de Italo Calvino en las ciudades invisibles: “nunca hay que perder de vista la relación entre la ciudad real y la ciudad ideal” que a veces es difícil trazar los paralelos entre una y otra, sin duda existe una relación. Y la relación tiene que ver con un momento de contemporaneidad donde se lanzan estas vanguardias, insisto, desde la técnica, desde el arte.

D: Lo único que me gustaría agregar nada más, porque va muy bien. En el poema en el que habla acerca de la ciudad nueva a lo que hace referencia también es a la presencia de los cables, los tranvías, de las chimeneas, de todo lo que es fabril como parte del elemento urbano, quiere decir que también se buscaba un poquito la transformación de la ciudad como una serie de intercambios meramente comerciales e importar todo lo que es la parte fabril para que sea un componente adicional de lo que... ¿?

Z: Menciona un trabajo que realizaron ustedes, no sé si lo pueda consultar para citar debidamente sus ideas.

F: Sí claro, te lo podemos hacer llegar, el de la UDG... Yo creo lo importante aquí es reconocer la importancia de esta vanguardia, que tiene su momento culminante en Xalapa bajo la mentalidad de un gobernador que se abre a estas ideas revolucionarias y vanguardistas, es un momento revolucionario en el sentido que el arte modifica a la sociedad y tratar de entender estos paralelos entre la ciudad ideal y la ciudad real. Hay quién dice: el estridentismo se gesta en Xalapa en sus últimos años o digamos tiene su apogeo, Xalapa es la Estridentópolis pero sería un poco temerario suponer que el Estadio Xalapeño es un modelo que responde a esa idea de ciudad de futuro...

Z: O como “arquitectura estridentista”

D: arquitectura estridentista no es, es la posibilidad de utilizar el territorio nuevo en el que es posible el ensayo arquitectónico añadido a la ciudad tradicional, permitir a manera de ensanche, el crecimiento en los albores de la ciudad del siglo XX.

F: Sí tu revisas las imágenes estridentistas, las ideas de ciudad futura, se asemejan al constructivismo ruso, el futurismo italiano con la “chica nova” por ejemplo, de Antonio Saint Eliá, un arquitecto por sus dibujos aunque yo creo solamente construyó un par de tumbas, lo demás son visiones que anticipan casi 100 años lo que sucede con la ciudad vertical en otras ciudades del mundo. Y en el caso particular de Bauhaus se empieza a ver un poquito ahí en cuanto a la gráfica no necesariamente en arquitectura o en la ciudad. Hay dibujos de diferentes artistas que nos plantean estas ciudades como del futuro con ángulos bastante violentos en sus composiciones que dan todo este dinamismo que traen las vanguardias europeas de las que de algún modo u otro nutren al estridentismo gracias a los



viajes que hicieron algunos de ellos por los grandes ciudades europeas o norteamericanas como Nueva York como de Ramón Alva de la Canal...

Nota: La computadora se quedó sin batería al minuto 15,46 de la entrevista.

## Curriculum Vitae

Licenciada en Sociología por la Universidad Veracruzana. Especialista en Diseño en el área de Estudios Urbanos por la UAM-Azcapotzalco. Me he interesado en la investigación y análisis crítico de movimientos culturales donde se problematizan aspectos relacionados con las identidades y apropiaciones simbólicas de los habitantes en el espacio urbano. Con éstas apropiaciones, he observado que las personas dan sentido a sus prácticas urbanas y se complejiza la vida en la ciudad. Mis objetos de estudio analizan los cambios, reapropiaciones y resignificaciones de distintos movimientos culturales que irrumpieron en el pasado pero que son retomados en la actualidad a modo símbolo identitario.

He sido becada por la Universidad Veracruzana para estudiar el sexto semestre de la carrera en Sociología en la Universidad de la Habana, en la ciudad de la Habana, Cuba. He sido becaria CONACYT por dos años para el estudio de la Especialidad y Maestría en Diseño en la línea de investigación de Estudios Urbanos en la Universidad Autónoma Metropolitana. He tomado cursos y talleres dentro de las que han sido mis casas de estudio. Por ejemplo, un curso-taller en estadística y taller de escritura avanzada en la UAM.

Me he desarrollado como facilitadora de asignatura a nivel Licenciatura en modalidad virtual impartiendo la clase “Contexto Socioeconómico de México” durante un año en ESAD y también como profesora de asignaturas durante un semestre en la Escuela Normal para la Licenciatura en Educación Telesecundaria, con especialidad en Historia. También he colaborado como asistente de investigación en distintos momentos. Mi trabajo ha consistido en realizar entrevistas, procesar datos y redactar documentos.

He participado en congresos como ponente y asistente que han propiciado el debate y confrontación de mis ideas, lo que considero refuerza mi formación académica como el Encuentro Latinoamericano de Sociología, en dos ediciones del “El Cuerpo Descifrado”, Encuentro de Otoño de investigación en Poesía. He colaborado con tres artículos (dos escritos en coautoría) publicados en la revista *FaqdeArq* de la Facultad de Arquitectura en la Universidad de Oaxaca

Poseo un manejo del idioma inglés, conversación fluida, comprensión y lectura de textos. Del mismo modo, cuento con un francés básico, lectura y comprensión de textos en francés.

Mis metas profesionales se encuentran encaminadas en el desarrollo de mis competencias en docencia e investigación. Del mismo modo, en la promoción y gestión de iniciativas culturales dentro y fuera del espacio académico.